طّائــر الشّعر

عشّ الفيض.. .. فضاءِ التّأويـل

د. يوسف نـوفـل

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف العام
د. جمال العسكري
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• طائر الشعر
عشّ الفيض... فضاء التأويل
• د. يوسف نوفل
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
544ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
• رقم الإيداع: ٤٥٤٤/ ٢٠١٠
• الترقيم الدولى: 978-977-947-913-5
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

187

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •
رئيس التحرير
د. صلاح فضل
مدير التحرير
د. مصطفى الضبع
سكرتير التحرير
محمد ماهر

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

طائر الشّعر
عشّ الفيض... فضاء التأويل

المحتوى

- مقـدمـة 7

*** الفصـــل الأول:**

مـا قبـل هجـرة الطير عـش الفيْـض .... 11 – 68

- عشّ الفيْض.. فيمـا قبـل القـول .. البـناء على الحكاية فى (سقط الزّند) لأبى العلاء المعرّىّ
- الطيْـــر قبْـل انعتـاقـــه
- الـرّجْــفـــة الأولـــى
- الشــاعر والقــول الشعرى
- الشاعر الطائر / الطائر الشاعر

*** الفصـــل الثـانـى:**

القـول الشـعرى .... 69 – 242

- القول الشعرى
- عتبـة القـول / عنـوان القـول
- عتبـة المقدمـات فى القـول الشعرى
- فضــاء الكتابـــة: البيـاض، والسـواد. الشكْل / التأريخ. الفهرسة، والتبويب / التشكّل
- القـــول الشـــعرى فـى : فـائـت الـدواويـن.. جـمـع الدواوين الحديثـة وتحقيقــها، وتعـدد النشـر والطبعـات
- القول الشعرى فى: المختارات، والمجموعات، والمنتخبات
- المطابـع ونشْـرالقــول الشـعرى
- القول الشعرىّ فى : تعدّد المهاجر الأدبية الحديثة، وتجدّدها
- مسيرة وتطور فى القول الشعرى بين: التضمين، والتشطير، والتخميس، أو المخمّسات، والتسبيع، والتعشير، والأراجيز:
- تجنيــس القـول الشعـرىّ: العبور من درجة الصفاء والصرامة، إلى زعم الإلغاء، إلى المرونة والمزج.

* الفصــل الثالــث:
تأويــل القـــول .... 245 – 532
– الإحيــاء مــن : الأجـــداد إلى ..... الأحفـــاد
– محمد صالح الخولانى ونصف قرن من الشعر
– أحمد غراب فى " أحزان الرماد"
– أحمد غراب فى: نقوش على جدار الصمت، والعزف على أوتار الريح
– الإبيــجــرامــــا : بين المصـريين :كـمـال نـشـأت، وعزّ الـدين إسـمـاعـيل، وحـسـن فـتْح الـبـاب، وعـبـد الـمـنـعـم عـواد يـوسـف . والـفلسـطـينـييْن : عز الدين المناصرة، وسمـيح القاسم والتونسى محمد الغزى .
– حسن فتح الباب واكتناز المعنى وتكثيف الدلالة
– عز الدين المناصرة
– سميح القاسم
– التونسى محمد الغزّى فى " كثير هذا القليل الذى أخذْت "
– مسافر ولا وصول (١)لكمال نشأت
– كمال نشأت فى " سحابة من بجع مهاجر"
– منمْـنمـــات عـــوّاد
– سيـــر الشعـــراء فى شعرهم
– فاروق شوشة.. سيرة ذاتية للشعر والشاعر
– معاصرة المشهد البغدادى فى مرايا الشعر العربى المعاصر
– جديد الشعــر الجديـــد.. محمد عفيفى مطر واللغة المغايرة
– أبو سنّـة.. ونصف قرن من الشعر
– أبوسنة فى "أغانى الماء" : الوجود فى الحب
– الحلم فى عروش من كلمات فى " طعم جديد للحلم " لوليد منير
– وليـد منيــر.. مسيرة شعريــة
– التوظيف التراثى فى شعر" أمل دنقل "
– أحمد سويلم فى " رعشة فى الأفق "
– (قبّــرة الـدمّ) لمحـمد أحـمد حمـد
– أسْفار أيْمن صادق
* **خــاتمـــة القول فى.. القول الشعرىّ** 533

مقـدمـة

ما زال القول الشعرى عصب ديوان العرب فى حاضرهم، كما كان فى ماضيهم، يرصد واقعهم وآمالهم وآلامهم، وكأنه يؤرّخ لهم، ويحكى عنهم، وكأنه الطائر الحرّ الجسور المهاجر بين عشه وعشقه، وليس غريبا أنْ نجد كثيرا من الشعراء يرمزون لأنفسهم بنوع من الطير كالبلبل، أو العصفور، أو الكروان، أو النورس (١). ذلك الطائر الذى عهدناه لا ينفكّ مهاجرا عشّه ؛ حيث الفيض الشعرى، إلى آفاقه الرحبة، وسماواته العليا متنقّلا من مرحلة ما قبل القول والانعتاق، حيث الاستيحاء، والاستلهام أو هيج القريض، والميلاد، أو التمهر والتهيؤ للشكل واكتمال المراحل الجنينية الممهّدة للانعتاق، أو الرجفة الأولى ؛ ليصل إلى مرحلة القول والميلاد، حيث إطلاق الأسماء على الأبناء والبنات، وعنْونة العنوان، ومقدمات الأقوال، وفضاء الكتابة، وتصنيف القول وتجنيسه، وتعدد مهاجر القول الشعرى فى فضاء

العالم المعاصر.. حتى يصل إلى أحضان القراءة فى تأويل المتلقّين والمسْتقبلين .

وهنا، وعلى الرغم من موجات التجديد التى حملتْ سفينة الشعر والشعراء، ونجاح كثيرمن تلك الموجات فى مصاحبة السفينة فى رحلتها منذ بدايتها حتى الآن، فإن صوت الإحياء الذى كان قد أنقذ السفينة من العواصف والأنواء من قبل مازال ـ فى تواصل أجياله وأعلامه، وتنوع مستوياتهم بين الشعرية والجمود ـ متجدد الدماء، مشاركا ما استمرّ من موجات التجديد، مؤكّدا مناسبة الشعر العربى لتنوع الاتجاهات والأذواق والمدارس والتيارات، وهنا نلتقى بأصوات من الإحيائيين: الأجداد، والآباء، والأحفاد جنبا إلى جنب مع أجيال الشعر الجديد المتجدد.

وقد تنوعتْ صور القول الشعرى، ومن ثم تكاثرتْ أدوات تأويله وآلياتها إزاء انفجار المقاومة الشعبية والشعرية فى بغداد القرن، أو القرن البغدادى الحزين فى المشهد الشعرى، فإذا كان "ابن الأثير" ودّ ـ سنة ٦٥٦هـ ١٢٥٨/م ـ أنّ أمّه لمْ تلدْه حال السقوط الأول لبغداد، فإن الفيض الشعرى العربى الحديث يمتطى موجات الفيض الشعرى غير مستسلم للموت فى أنياب السقوط الثانى، كما تنوعت صور القول الشعرى إزاء بثّ الشعراء سيرهم الذاتية ـ دون مباشرة أو تصريح ـ فى أقوالهم الشعرية التى تمثل شهادتهم على عصرهم، وإزاء مسيرة الشعراء ـ متشبثين بالشعر ومصرّين عليه متجاوزين نصف القرن .

يتكوّن المشهد الشعرى ـ إذن ـ فى هجرة ذلك الطائر ـ مغرّدا، أو

باكيا ـ من عشّ فيضه الإبداعى، ثمّ إلى كلمته الحيّة، ماضيا، من ثمّ، إلى دفء الاستقبال التأويلى القائم على تحليل النص، واستشفافه، وقراءته قراءة حميمية. غيْر مقتصر على إعادة القول، وبسْطه حول التنظير والنظريات والمنظّرين، هذا الاستقبال التأويلى الذى يشارك المبدع لذّته ومعاناته، أمله وألمه معا، وكأنهما عائدان، معا، إلى الحلقة الأولى من النشأة، وهى الانعتاق والميلاد، ماضيان معا إلى فضاءات النصّ وآفاقه، على نحو ما بسطْت القول ،والتطبيق فيه فى كتابى "استشفاف الشعر".

يوسف نوفل

هوامش:

(١) انظر للمؤلف (أصوات النص الشعرى)، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥ (البلبل صوت الشعراء) ص ص ٢١٤ـ ٢٢٣، واستشفاف الشعر، لونجمان، القاهرة ٢٠٠٠.

الفصـــل الأول

مـا قبـل هجـرة الطير
عـشّ الفيْـض

" الشعر كالأحلام تدخل على المسرور الكرى، وتكثرعلى المحزون فى السّرى، وقريحة الشاعر كعين صاحب الأيّام، عندها للحزن عَبْرة - بفتح العين - وللسرور عِبْرة - بكسر العين - وهذه ..... كلمة قيلتْ والهموم ساريةِ والأقدار جارية، والدموع متبارية " .

أحمد شوقى

فى مقدمة قصيدة أيها النيل مخاطبا "مارجليوث "

(الشوقيات، شركة فن الطباعة، المطبعة التجارية ج٢ ص ٧٧).

عشّ الفيْض.. فيما قبل القول ..
البناء على الحكاية فى (سقط الزّند) لأبى العلاء المعرّىّ

يضم التراث العربى كمّا هائلا من الحكايا التى تستقر فى الوجدان وتتفاعل مع الموروث فتثْرى به، وتثْريه، وكثيرا ما يتداعى ذلك الموروث إلى الإبداع الشعرى فتتلاقح الدلالات، وتتكاثر الإيحاءات، وفى ذلك ما يفرّق بين شاعر وآخر، وبين نص ونص فى تناصية شعرية .

وبين أيدينا تجربة تهتم بتلك التناصية عند العرب منذ زمن قديم، تولّد بشكل قصدىّ فى مرحلة ما قبل القول، وذلك فى شعر أبى العلاء المعرّى ؛ إذ يعتمد المعنى الشعرى عند أبى العلاء المعرى – فى كثير من إشراقاته فى (سقط الزّنْد)، وكما تسعفنا شروحه – على البنية الحكائية، أو ما أسماه النقد العربى " البناء على حكاية وضعتْها العرب "، أىْ توظيف الحكاية التراثية فى النص الشعرى، وسريانها فى نسيجه. حسبما ذكر صاحب " البرهان فى وجوه

البيان " – ص٦٧ من حرص القدماء فى آدابهم وما دوّنوه من علومهم على القصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الوحش والطير، وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها والمقدمات بنتائجها، حتى يتبين للسامع ما آلت إليه أحوال أهلها، ولهذا قص الله علينا الأقاصيص عمّن عصى " لعلهم يتذكرون " .

ونصل إلى مرحلة ما قبل النص فى التسمية التى ارتآها أبوالعلاء لهذا النوع من شعره " البناء على الحكاية "، وفيها ما يضىء الطريق أمام هذا التوظيف الفنى عنده قبيل مخاض العملية الإبداعية، وهى تسمية تنصبّ – فى الأساس – على لون من ألوان التناص، كما فهمه القدماء، بما يصحح المفهوم السائد عن موقف القدماء حول ما سمى السرقات الشعرية بمستوياتها، وهو ما قال عنه عماد الدين إسماعيل بن أحمد سعيد (ت ٦٧٠هـ أو ٦٩١هـ) فى كتابه (كنز البلاغة أو كنز البراعة)، الذى اختصره نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى (ت ٧٣٧هـ) بعنوان (جوهر الكنز) –صرّح عنه فى باب اسمه (العنوان) – ص ٢٣٧ بقوله :

" هو أن يأخذ المتكلم فى غرض فيأتى فى ضمنه بأخبار متقدمة تلائم ما هو آخذ فيه وتكون كالعنوان لما مضى من القصص والأخبار، مثال ذلك قول أبى تمام فى استعطاف مالك بن طوق التغلبى لقومه :

وفدوك فى يوم الكلاب وشقّقوا

فيه المزاد بجحفل غلاّبِ

(.. إلخ الأبيات) ففى هذه الأبيات من عنوان السيرة النبوية وأيام العرب " كيوم الكلاب " (وهو يوم لتغلب فى الجاهلية)، وأخبار بنى

جعفر (بن كلاب) مع ابن عمهم "، وبذلك نظفر بتسمية لذلك النوع من التناص، هى العنوان، وإلى جانب ذلك، نجد الأمر يتجه إلى عامل زمنى مهم، هو باكورة الفيض الشعرى عند أبى العلاء، إذ ألّفه فى صباه، وفى مركز الرحلة القبلية للنص، وفى ذلك يذكر التبريزى سرّ لقب الكتاب :

" فالسقط أول ما يخرج من النار من الزند، وهذا أول شعره وما سمح به خاطره، وذلك ما ذكره الخوارزمى أيضا ؛ لأن السقط ما يسقط من الزند عند القدح ولا يكاد يخرج من الزند إلا بتكلف شديد.. وهذا الديوان أول شعر لفظه طبعه فى غرّة عمره" .

والزّند : العود الأعلى الذى تقتدح به النار، وسقط الزند– بتثليث السين وسكون القاف – ما وقع من النار حين يقدح، والربط بين التسمية والتوقيت الزمنى للنص يثْرى دلالات المعنى، فإذا شبّهْنا الشئ بالزند دلّ على الكرم، والامتلاء، والزّند – أيضا – حجر تلفّ عليه خرق، يجرّونه لتظن الناقة أن لها ولدا لتعطف على ولد غيرها، وقد ذكر أبو العلاء فى القصيدة الرابعة والأربعين (القسم الثالث –ص ١٠٠٦) :

أحْسِنْ بالواجدِ من وجدِهِ

صبر يعيد النار فى زندِهِ

وفى شرحه قال البطليوسى بمعنيين : أحدهما من قول العرب : فلان وارى الزّناد إذا كان به غناء وإنجاح فى الأمور، والثانى أن العرب تضرب انقداح النار من الزند مثلا لهيجان الغضب والحمية، ومثلا لاشتعال الحب والحزن، وهكذا يكون البناء على الحكاية

العربية عند شاعرنا ذا وشائج باللحظة الإبداعية عنده، فيما قبل القول، وفى أثنائه، أى (النجاح، أو أول الانقداح، أوالحب، أوالحزن)، وبالمحاكاة، أى (قصة ولد الناقة).

وقد تعدد هذا التوظيف الحكائى عند أبى العلاء الذى جرت عادته، فى كثير من كتبه، أن يضع لها تفسيرا يوضّح مبهماتها، وقد سمّاه هنا " ضوء السقط"، وإنْ لم يشرح " سقط الزند "كله. بل توقف عند " الدرعيات "، وفيما ذكره أبو العلاء، وفيما ذكره الشرّاح ما يؤكد ذلك اللون التناصى القديم المتمثل فى دور البناء على الحكاية فى ذلك الشعر ؛ فقد التزم التبريزى فى تفسيره بما ورد فى "ضوء السقط " : "كأنه لمع شتى "، أما شرح البطليوسى فهو أقوى هذه الشروح وأوفاها وأكثرها استيعابا، حتى قال عنه ابن خلكان : "هو أجود من شرح أبى العلاء "، أما الخوارزمى فقد سمّى شرحه " ضرام السقط"، وحرص الخوارزمى على التعرض للإشارات التاريخية والإسراف فى سردها، وأشار البطليوسى إلى ما بين القصدْ والنية عند أبى العلاء فى إشارته إلى أن أبا العلاء " أراد أن يرى معرفته بالأخبار والأنساب "، وذكر الخوارزمى فى شرحه أنه أورد " نتفا من التاريخ والحكايات وأنساب العرب.. وتوخّيت أن أتكلم فى كل مسألة بأخصر كلام وأشكله بالتقريب والإفهام، وأن أقتنع من كل حكاية طويلة بالفقرة الصائبة حدقة المقصود.. أنشأت هذا الكتاب وأنا أقتدح زندا غير شحاح، ووسمته بـ(ضرام السقط فى شرح السقط)"، هكذا يبرز دور البناء على الحكاية عند المبدع ؛ أبى العلاء، وعند شرّاحه على حدّ سواء ، ونأخذ فى تلمس بعض نماذجه.

تنوّع التوظيف الحكائى عنده بين خمسة أنماط :

* توظيف الأمثال النابعة من حكايات الأفراد:

فمن لبسطام بن قيس بها
ذخيرة أو عامر بن طفيل

ذلك أن من أمثال العرب : " أفرس من بسطام بن قيس"، و" أفرس من عامر بن الطفيل ".

من حب عبد الدار ما أبعدت
حبّى أخاها عن وصايا حليل

ذلك أن صفقة تمت، فتم تسليم مفاتيح الكعبة نتيجة جلسة سُكْر خسر فيها أبو غبشان، فتداول الناس المثل فى صوره المتعددة الدائرة حول معنى واحد، إذ قالت العرب :

" أخسر من صفقة أبى غبشان "، و " أخسر صفقة من أبى غبشان "، و" أندم من أبى غبشان " أو" أحمق.. "، وفى ذلك قال بعضهم :

باعت خزاعة بيت الله إذ سكرت
بزق خمر فبئست صفقة البادى
باعت سقايتها بالخمر وانقرضت
عن المقام وظل البيت والنادى

يقول أبو العلاء :

لابد للحسناء من ذام ولا
ذام لنفسى غير سيّئ بختها

من أمثال العرب التى تقول : " قد لا تعدم الحسناء ذاما "، وأصل

المثل أن " حُبَّى " بنت مالك بن عمرو العدوانية – وكانت جميلة –أوصت أمها النسوة أن "يمسّحن أعطافها بما فى أصدافها "، أى الطيب، فأعجلها زوجها قبل أن تتطيب، فلما سئل عنها، وهى الجميلة التى لم تتعطر، قال : " ما رأيت كالليلة امرأة لولا رائحة أنكرتها "، فضرب هذا المثل لقلة خلو الأشياء من المعايب، نظير قولهم : " لكل جواد كبوة، ولكل عالم هفوة، ولكل صارم نبوة ".

وفقيها أفكاره شدن للنعْ
مان ما لم يشده شعر زياد

أما النعمان فهو أبوحنيفة، وأما زياد فهو نابغة بنى ذبيان مدّاح النعمان بن المنذر، أى أنه شاد للنعمان الفقيه من الذكر والشرف، بلطف أفكاره، ما لم يشده النابغة للنعمان الممدوح بحسن أشعاره فى مدحه ثلاثة ملوك بهذا الاسم .

– ضرب المثل :

تشتاق أيّار نفوس الورى
وإنما الشوق إلى ورده

فهذا مثل ضربه ليبين أن فضيلة الإنسان إنما هى بسجاياه وأفعاله، مثلما أن فضيلة أيار إنما هى بورده، إذ يقال بالشام : "أيار الورد "، أى أن فضْل الربيع ليس لذاته، بل لوروده، وكذلك شرف الإنسان ليس لذاته وأبيه، بل لكرمه ومساعيه. وضرْب الأمثال، كما قال صاحب " البرهان فى وجوه البيان " – ص ٦٧ يبين للناس تصرّف الأحوال بالنظائر والأشباه والأشكال، وهو أنجح مطلبا وأقرب مذهبا ؛ لأن الخبر فى نفسه إذا كان ممكنا فهو يحتاج إلى

دليل عليه وعلى صحته والمثل مقرون بالحجة، وهكذا جعل القدماء آدابهم بالأمثال .

– توظيف الحكاية القرآنية :

قديمة النسج ظن القوم أن عصا
موسى كستْه قميصا وهى ثعبان

وهو ما نرى تفصيله فى قصة موسى عليه السلام

– توظيف حكايا الجاهلية :

كانت زمان الجاهلية عدة
ليغوثها ويعوقها وسواعها
غبرت لتبع الهمام ورأيه
أن البقاء يكون من أتباعها
ما عزّت العزّى بها ولو انها
للاّت ما افتقرتْ إلى أشياعها
لو خليت وذنوب ماء سائل
فى مذنب سبقتْهُ من إسراعها

ذلك أنه فى زمان إدريس عليه السلام، صنع رجل تماثيل للناس يرى الواحد فيها أباه وأخاه بعد موته فيسلى ذلك عنه، فلما جاء القرن الثالث فعبدوهم، ثم ضرب موج الطوفان حتى طرحها بجدة، فبقيت بالرمل مستورة، حتى استخرجت من الرمل، وأتى بها إلى مكة، وقدمتْها العرب حجاجا، فأعطى حمير "نسرا "، ومذحج"يغوث "، وهمدان "يعوق"، وهذيل" سواعا "، وقضاعة "ودا"، وأهل نجد "اللات والعزى "، وقيل أتى بها عمرو بن لحى من البلقاء بالشام، حيث أتى بهبل ومضى به إلى مكة

ووضعه فى الكعبة، وكان معه إساف ونائلة على شكل زوجين، إلى أن ظهر الإسلام فأخرجتْ وأبطلتْ.

من ساعة الطوفان أو فيض طفا

فعلى قرى سبأ موالد ساعها

ذلك أن سبأ رجل من العرب ولد عشرة، تيامن بعضهم، وتشاءم الآخرون، ثم أرسل إليه عليهم سيل العرم، وذلك أن الماء يأتى أرض سبأ من أودية اليمن، فردموا بين جبلين وحبسوا الماء، وجعلوا فى الردم ثلاثة أبواب بعضها فوق بعض، وكانوا يسقون من الباب الأعلى ثم من الثانى ثم من الثالث فأخصبوا، فلما كذّبوا رسولهم بعث الله جرذا نقبت الردم حتى انتقض، فدخل الماء جنتهم فأغرقها ودفن السيل بيوتهم .

وفى قصيدة أخرى يعود إلى القصة ذاتها من دلالة أخرى :

أراك تذخر سليمان وعدّته

لمّا تفكر فى المغزى إلى سبأ

ذلك أن سليمان عليه السلام لمّا بنى مدينة القدس ومسجدها سار بخيله حتى وافى الحرم، فذبح للبيت طول مقامه بمكة كل يوم خمسة آلاف من النوق ومثلها من الثيران، وعشرين ألف شاة، وأخبر أنه يخرج منها نبى عربى ..، فقضى حجته، وبكر من مكة نحو اليمن يوم مطلع سهيل، قاصدا بلقيس ملكة سبأ.

مثل ما فاتت الصلاة سليمان

فأنحى على رقاب العباد

وهو من سخرت له الإنس والـ

جن بما صحّ من شهادة صادِ

خاف غدر الأنام فاستودع الريـ

ـح سلسلا تغدوه ذرّ العهاد

وتوخّى له النجاة وقد أيـْ

ـقن أن الحمام بالمرصاد

فرمتْه به على جانب الكرْسـ

ـىّ أمّ اللهيم أخت النآد

ثلاثة أبيات متواليات يضيف فيها أبو العلاء إلى البناء على حكاية سليمان آفاقا جديدة من قصة سليمان عليه السلام ؛ ذلك أنه يستوحى الحكاية القرآنية فى الآيات الكريمات : " مسحا بالسوق والأعناق " ،و " إنى أحببت حب الخير عن ذكر ربى حتى توارت بالحجاب، ردّوها علىّ وطفق مسحا بالسوق والأعناق".

وكان قد تشاغل بعرْض الخيل التى أصابها حين غزا أهل نصيبين ودمشق، وعددها ألفا فرس، وقيل بل خرجت من البحر لها أجنحة، فقعد يوما بعد ما صلى الأولى على كرسيه واستعرضها، فلم تزل تعرض عليه حتى غربت الشمس، وغفل عن العصر، وعن ورْد من الذكر كان له عشيا، وتهيّبوه فلم يعلموه، فاغتمّ لما فاته، فاستردها وعقرها مقرّبا لله تعالى، وبقيت مائة، فما فى أيدى الناس من الجياد فمن نسلها – انتهى كلام الخوارزمى .

أما صاد فهى السورة رقم (٣٨)، كذلك يستوحى الحكاية من الآية الكريمة :" ولقد فتنّا سليمان وألقينا على كرسيّه جسدا ثم أناب "، يذكر التبريزى أن سليمان كان يؤْثر أن يكون له أولاد، فلم يرزق إلا واحدا، فخشى عليه الآفات، ولم يثق بأحد من الناس أن يسلمه

إليه، فدفعه إلى الريح لتغذوه وتربيه ،فذكروا أن الريح حضنته تغدوه ذرّ العهاد، وهى الأمطار التى يتبع بعضها بعضا، وأنها ألقته على كرسيه جسدا، أى شيطانا، وقيل ملكا أو ميّتا ولم ينفع بحذره عليه، وقيل قالت الشياطين : إنْ عاش لم ننفكّ من السخرة، فسبيلنا أن نقتله، فعلم ذلك، فعهد به إلى السحابة، كما استوحى النص القرآنى " إن ربك لبالمرصاد "، أما أم اللهيم، والنآد فمن أسماء الداهية، أو كنية الموت؛ لالتهامه الخلق .

رزان الحلم لو رزئتْ سهيلا
أو الشعرى لما نهضت مرنّة

ذلك أن العرب وضعت حكاية قالوا فيها إن سهيلا هرب نحو الجنوب من الأعداء فأخذته وضربته حتى تلطخ بالدماء، فلذلك ترى أختيه وهما الشعريان فى البكاء.

لو كنت غرسا بناب الحجر واشتملتْ
بذلك الغرس لم تعقرْ ولم تسأ

يقصد "بناب الحجر " ناقة صالح على نحو ما ذكرت الحكاية فى القرآن الكريم وشرحت فى التفاسير .

- توظيف الحكايا الشعبية:

كأن رضابها مسك شنين
على راح تخالط ماء شنّهْ

من تفسير شن : التفرقة، وشنين أى مفرق، وشننْت الغارة، وروى أن قوما مروا بشجرة فأكلوا منها فكأنما مرت بهم ريح فأخذتهم .

ولو طاوعتهن لجئن منها
بأخت الغول والنصف الضفنّهْ

والغول : ساحرة الحىّ، مؤنثة .

قامت أمام الرحل مثل التى
تامت أبا النجم غداة الرحيل

وأبو النجم هذا هو القائل :

إنى وكل شاعر من البشرْ
شيطانه أنثى وشيطانى ذكرْ
فما رآنى شاعر إلا استترْ
فعل نجوم الليل عاينّ القمرْ

فضحك الناس وانصرفوا ينشدون : 'شيطانه أنثى وشيطانى ذكر "، وبيت أبى العلاء إشارة إلى قول أبى النجم :

قد عقرت بالقوم أم الخزرج
تامت أبا النجم الرحيل والشجىّ

وقال أبو العلاء :

أبنات الهديل أسعدن أو عدْ
ن قليل العزاء بالإسعاد

إيه لله دركّن فأنتن اللواتى
يحسنّ حفظ الوداد

فبنات الهديل هى الحمام، إذ نسب الحمام إلى الوداد، ويحكون أن الهديل فرخ من أفراخ الحمام هلك على عهد نوح، إذ صاده جارح من جوارح الطير، فالحمام تبكى عليه إلى اليوم.

....

هكذا تنوع التوظيف الحكائى، أو البناء على الحكاية عند أبى العلاء أثناء الموقف الإبداعى قبيل ميلاد النصّ، فى مرحلة ما قبل القول وفى أثنائها، وهو ما يخرج عن حديث النقاد عن السرقات، وهو – بعينه – ما نتحدث عنه فى نقدنا المعاصر عند تناولنا للون من ألوان التناص. (١)

الطيـــر قبـْـل انعتــاقـــــه

اختارالشاعر السورى سليمان العيسى عنوانا لأحد أعماله : "الكتابة بقاء "، وهو العمل الصادر عن مؤسسة الإبداع فى صنعاء سنة ٢٠٠٣. أجلْ ... الكتابة بقاء للتوهج، والانعتاق و ..... الميلاد .

وقال فى مقدمة ديوانه " رمال عطشى " :

إنـــهـا حــبـّــات رمل عــطــشتْ
فـتـحـدّى اليـأس فـيـهـا الـظـمـأ
أنـا فى أعـمـاق قـوْمى صـرخـة
تـتـشـظّـى لا قـصـيـد يـقـرأ
حـسْبُ لحْنٍ يـنـتـهى فى وتـرى
أنّه فى صـــدر غـيــرى يــبــدأ

وهذا هو الشاعرالسعودى محمد حسن فقى يقول فى قصيدة

عدة أبياتها أكثر من خمسين بيتا هى" قصيدة الشاعر " (الأعمال الكاملة، الدارالسعودية، جدة مج ٤، ١٩٨٥، ص ٢٨٤) :

شاعر خصّه القدرْ
بالّذى حيّر البشرْ
وهْو كاللغز غامض
مسْدل السّتْر كالقدرْ
فإذا لاح فالغما
م وما أكْرم المطرْ
أيها الشاعر الذى
مسّ بالحكمة الحجرْ
كدْت أنْ تنطق الجما
د وأنْ تلهم الشّجرْ

ورأى الشاعر السعودى حسن عبد الله القرشى فى الشعر " عالما سحريّا "، ورأى فى " أوقات السحر " أحسن أوقات التأليف (تجربتى الشعرية، ديوانه الكامل، دار العودة، بيروت مج١، إبريل ١٩٧٢ فى صفحات متعددة)، ورأى الشاعر السعودى محمد بن على السنوسى فى الشعر " نفس ـ بالتحريك ـ المعرفة الإنسانية العاطر، وجوهر الفكر البشرى النفيس " ـ (مقدمة ديوانه نفحات الجنوب) .

وبرز عنوان الديوان دالا على عالم الكتابة والحروف، كما نرى فى عنوان ديوانىْ الشاعرين العراقيين : غازى خزعل محمد "أبوهيثم" :(وهج الحروف االثائرة)، ومحمد حسين آل ياسين :(وهج الحروف) .

والآن ... أغادر موقعى النقدى إلى حبّى الأول : إبداع الشعر ... وحينئذ قد يجوز لى القول: إنه فى معظم الأحوال لا يولد القول الشعرى فجأة أو ارتجالا، ولكنه يمر بمهاد غير مرئية وغير محسوسة، وربما لا أبالغ إذا قلت إن الشاعر نفسه لا يحس بتلك المرحلة القبْلية إلا وهو على مشارف الفترة الأخيرة منها، حينما يقترب النص من الانبثاق ؛ إذ تكون المهاد الأولى قرينة الظروف المحيطة بها والباعثة عليها من تأملات خاصة بعالم الشاعر شخصيا، أو بالعالم من حوله، أيّا كان قدر تلك البواعث، وحجمها، حتى إذا ما نضجتْ تلك العوامل الباعثة وآن أوان قطافها، أمسك النص بتلابيبى، وتشبث بى، وصار يتقاذفنى كأمواج عاتية تجذبنى جذبا، وتبتلعنى ابتلاعا، وأشعر كأنى على ساحل يتدرج بى إلى خضم الموج، وقلب اليم، على نحو لا يملك الشاعر فيه قرارا، بالقاف، ولا فرارا، بالفاء، والوحيد صاحب الكلمة والقرار ـ حينئذ– هو النص، عندئذ لا أملك إلا أن أستسلم، أو بمعنى أدق، أستنشق، وهذا الاستنشاق هو الشعر .

واللبنات المكونة لتلك المهاد متنوعة متعددة قد لا تكون هى هى بعينها فى كل مرة .بل تتشكل وتتنوع تبعا للظروف التى ألمحْت إليها، والتى كانت الباعث الحقيقى لانبثاق الشعر.

قديما يمكنك أن تستقرئ – مثلى – حديث الشعراء العرب القدامى عما سماه النقاد (هيْج القريض)، كما قدّمْنا فى كتابى (النص الكلّى)، أى البواعث التى تهيج الشعر عند الشاعر، وستجدها – حسبما صرح الشعراء أنفسهم فى قصائدهم – لا تخرج عن:

الذكرى والتذكر، أى تذكر الحبيبة، والشوق، والطيف، والفراق، ومناجاة الطلل، وما شاكل ذلك، إلى جانب ما صاحب الشاعر من أحداث أو حروب فى عصره، وبالنسبة للتجربة الشعرية قد تكون البواعث: موقفا إنسانيا مهْما كانت درجة الذاتية فيه، أو يكون الباعث قراءة عمل فنى مؤثّر، أو مشاهدته، أو سباحة فى أنهار العسل فى شواطئ أم كلثوم والغناء العربى الأصيل، أو فى إحساس مفعم بالبيئة من حول الشاعر، على نحو ما حدث حين رأيت " شلالات نياجرا " فيما بين أمريكا وكندا، وذلك للمرة الأولى، قبل أن أعاود رؤيتها للمرة الثانية، والثالثة. لقد كان العالم من حولى -لحظتها – رذاذا فى رذاذ، كما قلت فى قصيدتى التى كتبتها منذ بداية اللحظة الأولى للرؤية، وأكملْتها بعدها بقليل، أى فى طريق العودة، لقد كان الموقف أغرب من أى خيال أو وصف، وانتقل بى المشهد من عالم أخريات القرن العشرين، وقتها، إلى أقدم عصور البشرية، فى عهودها السحيقة، وإلى علاقة الأرض بالسماء، والأسفل بالأعلى، والحى بالميت، والشرق بالغرب، وتكرر هذا الموقف مرة أخرى، وبسرعة أو استجابة أشد، حين وجدت نفسى على مقعدى بالقطار عابرا – تحت "المانش"– ما بين إنجلترا وفرنسا.لقد كتبتْنى القصيدة دفعة واحدة، ولا أعتقد أننى كتبتها، وحين ألممْت بموقف خاص من حياة ناقد صديق، كتبت له وعنه قصيدة يوظف مطلعها أول معلقة طرفة، وذلك دفعة واحدة أيضا. ومثل ذلك حين رزقت حفيدىّ الأولين، لقد كتب كل منهما قصيدته فى داخلى، فأرسلْتها فورا إلى "الأهرام " ليقرأها الناس مثلى .

معنى هذا كله أن مدة الحضانة المصاحبة لتكوّن النص وتخلقّه ليست خاضعة لمقياس أو قاعدة أو قانون يحدد كمّها الزمن، وأعتقد أن الزمن هنا ليس زمنا فيزيائيا، هو زمن فنى لا يقاس بالثوانى والدقائق والساعات، ولكنه زمن ذو مقياس آخر، أنا، شخصيا، لا أستطيع أن أحدده، أو أتصور كمه وحجمه. قد تطول مرحلة الحضانة للنص لسنوات، أو شهور، حتى يطرق الباب بنفسه دون وسيط أو استئذان .

أما حالة الكتابة، أو لحظة الإبداع :

فقد تبدأ بكلمة أو جملة، تلح وتتكرر، كالفراشة المنجذبة إلى النار، وقد يتبعها هطول الغيث مدرارا، وقد يعمّ الجدب والقحط حينا ،لا قانون للتيارات والكتل الهوائية، أو العواصف– بالصاد – أو البراكين، أو الضغط الجوى !!. كله بأمرالشعر، قد أتدخّل بالتعديل والحذف والإضافة، بل قد أعود إلى هذا التبديل مرة ومرات بعد انقطاع العهد ومرور الوقت، وأعتقد أن الدافع لهذا التدخل شئ غامض مبهم، ليس بالقطع إراديا. والمسوّدات – حينئذ –عزيزة، وأراها نصا موازيا للنص، لا تقل عنه أهمية، ليتنى احتفظت بها، وما أبرع استثمار النقاد مسودات الشعراء.

وأقرأ النص فور الانتهاء منه، وأعود إليه بين الحين والحين، ولدىّ نصوص أقرؤها بعد مرور أكثر من أربعين عاما على كتابتها فأسعد وأسعد، وأتساءل وأتساءل .

من المحتمل أن يكون من نصيب بعض النصوص التغييب، والاحتجاب، وهى، حينئذ، شاهد بالحميمية، وفضاء الكتابة لا

ينفصل عن الكتابة ذاتها، حتى فى عصور المخطوطات، اهتموا بلون الحرف وشكله ونقطه وضبطه، والصفحة ونظامها .من هنا فإنى، فى عصرنا، أهتم بتشكيل النص،لأنه يبرز المعنى ويؤكد وجوده.

وذلك الإبداع، بلا شك، وليد ما سبقتْ الإشارة إليه، ووليد أدوات وآليات متعددة تفوق الحصر، ونتاج تكوين ثقافى ومعرفى وحضارى متنوع ، وموهبة وحس مرهف، ومعظم الشعراء، وأنا أؤيدهم، يشبّهون هذه اللحظات بلحظة الميلاد، تماما كالأم التى تلد وليدها، وليس غريبا أن ينعتوها " بنات الأفكار "، والذين يدّعون أنهم لا يجدون مشقة فى عملية الميلاد الفنى – أى إلباس "الطفل العارى" ملابسه باللغة والمعنى – مبالغون، فلا شك أنها معاناة كمعاناة أى مخاض، على الرغم من غلبة اللاوعى، وأن الألفاظ والمعانى يتجاذبان ولا يتنافران، يبحث كل منها عن الآخر دون"بوصلة" خارجية، كأنها أسراب الطير تتقارب فى عنان السماء بمثل تقاربها فى أوكارها، وأعشاشها وعلى أغصانها، حتى يستقر بها المقام حسبما يحلو لها، وإنْ هى ظلت شاردة فإن ذلك إلى حين، وهذا سر ما قد نراه من وجود كلمة قلقة مضطربة هنا، أو لفظة غريبة نابية هناك ؛ لأنها، حينئذ، أجبرتْ إلى التوجه فى غير مسارها. لكن الصانع الماهر يقدّر المسئولية، ويمضى مع الطير والموج بخبرة السبّاح والغوّاص معا، لست أدرى،هل يمكن للعلم قياس درجات الحرارة، والنبض، والضغط، لدى هذا الصانع وهو فى مصنع الشعر، أو الكيميائى وهو فى معمل كيمياء اللغة والمعنى، أو الغواص، وهو حائر بين الدر واللآلئ ؟.إذا تمكن العلماء من القيام بذلك فأنا واثق أننا سنرى

العجب العجاب. هل يكون الرأس كالموقد الملتهب، وهل تكون الأصابع أو الأنامل كعصى المايسترو ؟، أو كعصى موسى ؟، أم تكون كقدم لاعب كرة القدم المدرب، وأنامل عازف البيانو الحاذق ؟.

وليس لذلك الإبداع وقت محدد، أو طقوس خاصة إلا لدى البعض ممن قرأنا عن عاداتهم وطباعهم فى الشرق والغرب، وبالنسبة لى لا وقت بعينه للشعر، زيارته مفتوحة على الرغم من قلتها عندى، لكن الشرط الأساسى يكمن فى عبقرية المكان، الذى هو شريكى فى الإبداع، ولو تقاسمنا الملكية – أنا والمكان – لكانت له ملكية أغلب الأسهم، ومكانى الشعرىّ الحبيب يكون، غالبا،فى دارى على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وعلى مدخل أفريقيا الشمالى على قمة قناة السويس، أرى منه وفيه بانوراما العالم قديمه وحديثه، حيّه وميته، وأعد الموجات عدا. .بل أكاد أحصيها إحصاء، وأرى فيها عبق تاريخ اليونان والرومان والعرب والعجم، وصلات الشرق بالغرب من دهور ودهور بحلوها ومرها، صفحات تتلو صفحات، وبردية إثْر بردية .ولقد كان " ميخائيل نعيمة "على حق حين شكا إلى البحر اضطراب خواطره، وتبادلا الحوار،وتجاذبا أطراف الحديث ،ولعلنا عرفنا أقله وجهلْنا أكثره.

وحين أنتهى، أتساءل هل فرغْت من القصيدة، أمْ فرغتْ هى منى ؟، وأقبل عليها وأقرأ، فأتساءل : هل كتبت ذلك حقا ؟ .

وفى تقدم الإخراج الطباعى فى عصرنا مايؤكد أهمية الرسم والحرف والعنوان وحجم الديوان ولونه ورسومه، ونوع ورقه، ولم تتح لى فرصة –حتى الآن – أن أحظى بإبداء الرأى فى الإخراج

الطباعى لديوان لى، وأتمنى ذلك، مستقبلا، من كل قلبى .

والآن، وبعد مضىّ نحْو نصف القرن ...... صوّرْت تجربتى الشعرية الأولى محاولا استحضار تلك اللحظة المهيبة للقول الشعرى، وذلك فى قصيدتى :

الرّجْفة الأولى

ذات مساء أخضرْ

لعبتْ ألوان الطيف بعقل صبىّ البحر فصار جوادا.. ذا أجنحة من ناقة عنْترة ..... تنهّد، ثم تفصّد .... ثمّ تنفّس ..... ظنّ الصبح تنفّسْ

قفزتْ نجْمات من شرفات الغسق، وكان سديم الأفْق مهادا، وانزلقتْ أمواج من فتحة مفتاح بالباب ؛ ففتح القلب لأبيه البحر .... تناثرت الأوردة ...... تشابكت الأفئدة .... توحّدت الأشياء، وصار الأفق بساطا من إستبرقْ

ورياحين الشرفة قالتْ ما قالتْ.. حتّى بحّ الصوتْ

والنجمات شهود عيانْ

والبحر يبارك للولهانْ

وزهورالإصّيص تناجتْ سـرّا

صار اللون الأخضر ثرثرة السّكّان .... وعنوان الميدان ......

.... وعنوان الدكّان ...... وزركشة " الفستانْ "

وأذان الفجر توزّع قطعا من سندسْ

فى ألوان الطيفْ

تسمع لوْنا ..... تتلو لونا، والألوان بناء كالبركانْ

وصبىّ البحر يقاوم طوفانا من كلمات .... يشرب شعرا ....

يأكل شعرا .... يسمع ألوانا فى ألوانْ

يـــارحمـــانْ !!!

يـــارحمــــانْ !!!

منْ لى بمداد من بحر الروم، وقرطاس من بغداد.. أو لحْن من شيراز ... أو لوزان ؟ّ!!!!

منْ لى بغناء من "معبدْ " ؟ !!!

و"وحيد" ... تغنّـى ....

منْ لى ببيان عند " الجاحظ " أو سلطان من " هارونْ " ؟ !!!!

منْ لى بالقبّة عند النابغة، وبالحكّام .... وبالسلطان ؟ !!!!

منْ لى بدوائر هذا البحر، وذاك البحر، وهذا الخبْن ... وذاك الوقْص ؟ !!!

من لى " بابن وكيع التنيّسىّ " ...... جـدّى فى تلك الدار النائية .... الغائبة الحاضرة على عتبات دواوين الشعر العربىّ"

حتى أغدو هفهافا.. مثل بقايا ريش فى آفاق مساء أخضرْ

يــــا رحمــــانْ !!!!!ّ

يـــارحمـــانْ!!!!!!

****

وانزلقتْ كلمات حبلى

وتكاثرت الكلمات .... تلاقحت الكلمات .... تزاحمت الكلمات ..... وصار الحرف بناء، صار الصمت نداء، والأصوات نشيدا .... والأوزان بناء موسيقيا مثل عروش الملْك، قصور الملْك، تطير ... تطير على متْن الريح سراعا نحو دمشق .... نحو عمانْ

وصبىّ البحر تفصّد عرقا

ورأى بحر الروم بساطا أخضرْ

وبه يختلط النخل بأشجار الرّمّانْ

١٩٥٧، وكتبتْ ٢٠٠٧

الشـاعر والقـول الشعرى

لا أبالغ إذا ذهبت إلى القول بأنه لم يتخلف شاعر عن الحديث عن ماهية القول الشعرى، وحدوده، ومنزلة الشعر وقيمتها، بما عرف عن البعض بالحديث عن التجربة الشعرية نثرا، أو الحديث عن الشعر شعرا، وهو ما نقصد إليه هنا .

لخّص الشاعر السودانى صديق مدّثّر أبو القاسم ذلك فى عنوان ديوانه " وهج الشاعر " .

ويقف شعر" إيليا أبو ماضى"فى مقدمة الشعرالمحلّق فى فضاءْ القول الشعرىّ ،والشاعر القائل ،معا،ووصْف عوالمهما، وذلك فى أكثر من قصيدة ،ومنها، على سبيل المثال، قصائد (١):

الشاعر(ص٢٥٠) ،والشاعر والأمّة (٢٧٠)، والشاعر والملك الجائر (ص٦٧١)، والفيلسوف المجنّح (ص٦٨٣) ـ وفيها يمزج بين

الشاعر والشادى المغرد (الطائر) ـ وقائلة (ص٦٩٩)،والشاعر فى السماء (ص٧٥٣) ،وتحية الشاعر (ص٩٣٨)، وشاعر الدير (ص٩٤٣)،ودمعة الشاعر(ص٩٥٤) ،وإنه الشاعر(ص ١١٢٥).

يبدأ "إيليا" قصيدة (الشاعر) :

قالت وصفْت لنا الرحيق وكوبها
وصريعها ومديرها والعاصرا

.... .

وأريْتنا فى كل قفر روضة
وأريتنا فى كل روض طائرا
لكنْ إذا سأل امرؤ عنك امرأ
أبصرْت محتارا يخاطب حائرا
من أنت يا هذا ؟ فقلت لها أنا
كالكهرباء أرى خفيا ظاهرا
قالت لعمرك زدْت نفسى ضلة
ما كان ضرك لو وصفت الشاعرا ؟
فأجبتها : هو من يسائل نفسه
عن نفسه فى صبحه ومسائه
والعين سر سهادها ورقادها
والقلب سر قنوطه ورجائه

ومعنى هذا أن الشاعر معنى بالبحث والسؤال معا، ثم مضى فى الوصف ،فقالت له :لقد وصفت الفيلسوف الكافرا، ثم قدم وصفا آخر، فقالت له: ما وصفت سوى الخليع، ثم وصف وصفا آخر،فقالت :

هذى الصفات صفات الشاعر الفطن.

ثم وصفه مرة ثالثة، فقالت المليحة : كلاّ .

فأجاب ـ فى المرة الرابعة ـ واصفا الشاعر :

هو منْ نراه سائرا فوق الثرى
وكأنّ فوق فؤاده خطواته
إنْ ناح فالأرواح فى عبراته
وإذا شدا فالحب فى نغماته
يبكى مع الباكى على أوطانه
ويشارك المحزون فى عبراته
وتغيّر الأيام قلب فتاته
ويظل ذا كلف بقلب فتاته
هو منْ يعيش بغيره ويظنه
منْ ليس يفهمه يعيش لذاته!!

وفى قصيدة (الشاعر والأمّة) ينهج نهجا سرديا مشابها النهج السردى الشائع فى قصيدته (الشاعر والملك الجائر) ؛ فيبدأ بالحديث عن أمّة عزيزة غنية ماجدة مهتمة بالعلم معتزة بالفخر،وعن ملكها الفطن الحازم الذى نهض بها،ثم خلفه ملك طائش زينتْ له حاشيته الفساد، فهوت الأمة من عرشها، وكادت تحتضر، حتى يصل إلى شاعر شهير بها :

كلما هزتْ يداه وترا
هزّ من كل فؤاد وترهْ

ثم يصفه بالثورة الطاهرة، والحيرة والبكاء، يرى أمته فى لهوها :

فشكاه الشعر مما سامه
وشكاه الليل مما سهرهْ
ثم لما عبث اليأس به
مزّق الطرس وشجّ المحبرةْ

ثم مرّ فرأى أشياخ القرية يبكون عند المقابر، فسألهم عن سبب حزنهم وعن فقيدهم، ثم نهرهم ،ونقدهم ؛لأنهم يبكون حاكمهم المستبد الراحل.

ليمضى الشاعر مع السرد الشعرى،كما صنع فى القصيدة السابقة ،ولتبدأ قصيدته (الشاعر والملك الجائر) الطويلة نسبيا بهذا المطلع :

أمر السلطان بالشاعر يوما فأتاه
فى كساء حائل الصبغة واه جانباه

وطلب منه وصف جاهه معدّدا جوانب ذلك الجاه من قصر، وروض، وجيش، وغابات، وناس :

إنّ هذا الكون ملكى،أنا فى الكون إله !

فما كان من الشاعر إلا أن ضحك منه هازئا به، ولم يستطع مداجاة الملك :

قال :إنى لا أرى الأمر كما أنت تراه
إن ملْكى قد طوى ملكك عنى ومحاه

مفصّلا الحديث عن ملكية القصر والروض العائدة:

لفراشة تحيا له ولنحلة
تحيا به ،ولشاعرمثلى

ولبلبل غرد يساجل بلبلا
غردا وللنسمات والطلّ

أما الجيش فـ:

أتراه سار إلى الوغى متهللا
لولا الذى الشعراء تنظمه؟
وإذ اترنم هل بغير قصيدة
من شاعر مثلى ترنّمه ؟

أما البحر فهو:

للطير هائمة به مفتونة
لا للذين يروّعون طيوره
للشاعر المفتون يخلق ،لاهيا،
من موجه حورا ويعشق حوره

لنلتقى بالنتيجة المتوقعة وهو حكم السلطان بإعدام الشاعر، ومكافأة القاتل، حتى يأتى اليوم المحتوم ؛فيتسلل الموت إلى القصر ويختطف الملك الأعظم فى سريره ؛ليلتقى السلطان والشاعر فيما بعد الموت:

هذا بلا مجد وهذا بلا
ذلّ فلا باغ ولا ثائرْ

ثم توالت الأجيال، ودالت الدول ،فلا قصر، ولا جيش، أما الشعر والشاعر فباقيان :

وطوتْ ملوكا ما لهم
فى الأرض ما وجدوا

والشاعرالمقتول باقية

أقواله فكأنها الأبد

الشيخ يلمح فى جوانبها

صور الهوى، والحكمة الولد

وفى قصيدته (الفيلسوف المجنّح) يمزج بين الطير والشاعر فى مطلع يتكرر- بعينيه - فى البيت التاسع والعشرين :

يا أيها الشادى المغرد فى الضحى

أهواك إنْ تنشد وإنْ لم تنشدِ

الفن فيك سجية لا صنعة

والحب عندك كالطبيعة سرمدى

فإذا سكتَّ فأنت لحن طائر

وإذا نطقت فأنت غير مقلَّدِ

لله درك شاعرا لا ينتهى

من جيد إلا صبا للأجود

وليبدأ قصيدته (وقائلة) :

وقائلة :هجرت الشعر حتى تغنىّ بالسخافات المغنىّ

لائمة له انصرافه عن الربيع ،والحسن، فيجيبها بما يبين موقف الشاعر:

فما حطمتْ يد الأيام روحى

وإنْ حطمتْ أباريقى ودنّى

ولم أعقد على خوف لسانى

ولا ضنًّا على الدنيا بفنى

ولكنى امرؤ للناس

وحدى تباريحى وحزنى

ويبكى صاحبى فإخال أنى

أنا الجانى وإنْ لم يتّهمنى

فأمسح أدمعا فى مقلتيه

وإنْ حكت اللهيب،وإنْ كوتنى

لأنى كلما رفّهْت عنه

طربْت كأننى رفّهْت عنىّ

أقول لكل نوّاح رويدا

فإن الحزن لا يغنى ويضنى

إذا أنا لم أجد حقلا مريعا

خلقْت الحقل فى روحى وذهنى

فكادت تملأ الأثمار كفّى

ويعْبق بالشذا الفوّاح ردْنى

وفى قصيدته (الشاعر فى السماء) يبين منزلة الشاعر ومكانته منذ مطلع القصيدة :

رآنى الله ذات يوم فى الأرض أبكى من الشقاءْ

فرقّ والله ذو حنان

على ذوى الضر والعناء

وقال : ليس التراب داراً

للشعر ،فارجع إلى السماء

وشاد فوق السماك بيتى

ومدّ ملكى على الفضاء

فالتفّت الشهب حول عرشى
وسار فى طاعتى الضياء
وصرْت لا ينطوى صباح
إلا بأمرى ولا مساء
ولا تسوق الغيوم ريح
إلا ولى فوقها لواء
فالأمر بين النجوم أمرى
لى الحكم فيها ولى القضاء

وفى قصيدته (تحية الشاعر) التى قالها فى يوبيل " شكيب أرسلان" يستلهم النجوم والزهور كى :

أبْعث الشعر إلى الدنيا هوى
وضياء وغناء شيّقا
فإذا خامر نفسا طربتْ
وإذا لامس قلبا خفقا
وإذا يتْلى لمشتاق سلا
وإذا يروى لباك صفّقا
فمن الشعر لقوم حكمة
ومن الشعر لأقوام رقى
أنا لا أستعذب الشعر إذا
لم أجده روضة أو أفقا
شاعر ما إنْ جرى فى حلبة
أبدا إلا وكان الأسبقا

كاتب. لا بل سحاب هتن
كمْ روى الأرواح خمرا أو سقَى

ثم يصف الشاعر بالسحاب الذى يعترض الأفق ، والقلم الرحيم بأمته ،والمدافع عنها، وعن الحق ،لا يقلق ولا يغضب يمضى عاليا كالشمس.

وفى قصيدته (شاعر الدير) يكرم الشاعر مسعود سماحة ،ابن "دير القمر" ساردا صفات الشاعر وقدراته .

ونختتم، فى مجال تحليق "إيليا أبو ماضى" مع الشاعر وقوله وسماته وصفاته، بقصيدة أرسلها إلى روح الشاعر "خليل مطران" بعنوان (دمعة الشاعر) راجعا إلى مثل ما صنعه فى قصيدته السابقة (الشاعر فى السماء) :

عندما أبدع هذا الكون رب العالمينا
ورأى كل الذى فيه جميلا وثمينا
خلق الشاعر ،كى يخلق للناس عيونا
تبصر الحسن ،وتهواه حراكا وسكونا
وزمانا ومكانا ،وشخوصا وشؤونا
فارتقى الخلق ،وكانوا قبله لا يرتقونا
واستمر الحسن فى الدنيا ودام الحب فينا

ويمضى فى تعداد صفات الشاعر:الروح الكريم، يلمح النجم،ويرى العطر، ويرينا الطهر ،ويحسّ الفرح، هذا الشاعر الثائر،العابد، المؤمن ،الذى يحب النغم، والذى لولاه لعادت الأرض :

أىْ وربى، لو مضى الشاعر عنا لشقينا

ولعشنا بعده فى غصص لا ينتهينا

وفى قصيدة (إنه الشاعر) بعود إلى مثل ما صنعه فى قصيدتيه (الشاعر فى السماء، ودمعة الشاعر)، حيث خلق الله الشاعر :

وهو عين ترى الوجود كعينى
ولسان يقول، ما أحلاه!
وإذا الله شاء أمرا قضاه
أو تمنّى وجود شىء يراه

.. .. ..

ثم يقدّم مفردات هذا الشاعر : ذو فؤاد يتمنى، عاشق للجمال، والروض، محب للحق والحب، كالكوكب، داره الكون ،يرفض الوقوع فى أسر المال ..

*** إنه الشاعر الذى حلّ دنيا**
تنطوى قبل أن تنطوى دنياه
*** إنه الشاعر الذى ازدانت**
الدنيا بهاء لمّا غدتْ مأواه

وفى ذلك التخييل الشعرى عند أبى ماضى ما يجسد معنى الشعر والشاعرية، ومنزلة القول الشعرى، ومنزلة قائله لدى الله والإنسان، وما يقدم التصور العام لذلك العالم السحرى الذى شغل النقاد قديما وحديثا .

* * *

وجرْيا فى المجازات المشعّة فى كلمة "النفّرى" :

" إذا جزْت الحرف وقفْت فى الرؤيا ".

اتخذ الشاعر الأردنى "عبد الرحيم مراشدة"(٢) من عنوان (الكتابة) مدخلا لميلادها مطرا من الحروف فى نصوص قصار تقترب من "الإبيجراما " :

فى لحظة تمزّق الرتابةْ / تعْبر الرأس سحابةْ / يهزّها /فتمطر الكتابةْ.

يليها نص آخر يصف ـ تحت عنوان (الشعر) ـ الشعر ذاته :

غامض كالماس/ليّن كالصخر/ بيد أنى أشتهيكْ

وتحت عنوان (الشعر)، أيضا، يكون هذا النص الموجز جدا :

تفاحة طازجة / أبدا أشعارى .

وبعنوان (الشاعر) نلتقى به بنص موجز مرتين :

* قلقا يتوسد نبض الآتى / ويدير مرايا الحرف / يتلاشى إلا منه / لكنْ / يعجز عنه الوصف .

* كلم الشاعر ترتيل ونزف / نصف مقتول الجفون ونصف / يقرأ اللحظة / يرنو.. .. ويزفّ .

ثم ينتقل إلى (حروف الشعراء) :

نحن الشعراءْ /نسوّى/بعض الحروف مرايا/وبعض الحروف نساءْ .

لنجد ذلك التكثيف اللفظى والمعنوى موظّفا "الإبيجراما" فى فضاء القول الشعرى، وقائله معا منتهجا بلاغة الإيجاز.

الشاعر الطائر/الطائر الشاعر

ليس غريبا أنْ نجد ذلك الحلول، أو الامتزاج بين الشاعر والطائر؛ ففى اللسان(١) تعليقا على البيت :

همو أنشأوا صمّ القنا فى نحورهم
وبيضا تقيض البيض من حيث طائر

قال :"فإنه عنى بالطائر الدماغ" ... و" الطائر ما تيمنْت به أو تشاءمْت ".. و" الطائر عند العرب الحظّ ،وهو الذى تسميه العرب البخت " .." ويقال للرجل إذا ثار غضبه : ثار ثائره ،وطار طائره، وفار فائره "..."واستطار فلان سيفه إذا انتزعه من غمده مسرعا "..."واستطار البرق إذا انتشر فى أفق االسماء " ..

وفى ذلك ما يجعل الطير فى منزلة عالية كالدماغ، وما يجعله مفتاح اتخاذ القرار، وما يجسّد فيه دلالة الانتشار، والانطلاق، والسرعة .

علْم الطير (٢)

إلى جانب ذلك الامتزاج ،أو التراسل بين الشاعر ورمز الطير، ذلك الامتزاج الذى جعل الشاعر طيرا ،والطير شاعرا ـ نجد للطير وجودا لدى الشعراء من جانب آخر ؛ فقد عرف تراثنا الشعرى ما سمّى (القصائد المطيّرة)، أو ما عرف (بعلْم الطّير)، من ذلك ما عرف فى الشعر الأندلسى ممّا دار بين المعتمد بن عباد، وابن زيدون (٣٩٤هـ ٤٦٣ه / ١٠٠٣ـ ١٠٧٠م)؛ فقد أرسل المعتمد أبياتا لابن زيدون منها :

شــعْــر منْ مــحْض ودهْ

لك فى عــلم طــيـــرهْ

فأجابه ابن زيدون عنها، كما كتب ابن زيدون للمعتمد قصيدة مطيّرة مطلعها :

أيها الظافر لا زلْت مدى الدنيا مظفرْ

ذاكرا جملة من الطيور ؛ ففكّ المعتمد البيت المعمّى وهو :

صدّق لنا فأل السمة تظفرْ علىّ الكلمة

فأجابه ابن زيدون، وهكذا تعددت القصائد المتبادلة بينهما فى عالم الطير بعناوين متعددة بين التصريح بلفظ الطير، أو عدم التصريح بها مثل : نصْح مشكور، أو سرب الطيور، وقد علّق محقق الديوان، وشارحه بتقديم تفسير للرموز التى يرمز إليها كل طائر ؛ لتكون الألف رمزا للنسر، والتاء رمزا للبازى، والدال رمزا للصقر، والسين رمزا للحبارى، والظاء رمزا للطاووس، والفاء رمزا للديك ،والقاف رمزا للعنقاء، والميم رمزا للسمّانى، وهكذا ... إلخ.

52

وفى التراث العربى برز الطير دالا شعريا فى التراث العربى وعلى رأسه : الحمام،والبازى،والصقر فى اتصالها بالعملية الكتابية، وقد علق عبد القاهر الجرجانى(٣) على بيت لأبى تمام هو:

هنّ الحمام فإنْ كسرْت عيافه

حائهن فإنهن حمام

فمن الفرق بين حركتىْ الحاء من :فتح وكسر استحسن الجرجانى التجنيس والسجع ما بين الضحك والبكاء ،الحياة والموت، أما أبو الحسن على بن حصن فينتقل إلى القلم فى قصيدته عن فرخ حمام(٤) :

حديد شبا المنقار داج كأنه

شبًا قلم من فضة مدّ فى حبر

وكان مطلع القصيدة عن "الهيجان"،أو "هيج القريض"، كما ذكرنا عن دواهى هيج الشعر فى كتابنا"النص الكلى" :

وما هاجنى إلا ابن ورقاء هاتف

على فنن بين الجزيرة والنهر

إلى أن يقول فى البيتين :السادس، والسابع ما يكشف عن التوحد بين الشعر والشاعر :

ولما رأى دمعى مراقا أرابه

بكائى فاستولى على الغصن النضر

وحثّ جناحيْهِ وصفق طائرا

وطار بقلبى حيث طار ،ولا أدرى

وقال ابن المعتز (٥) أرجوزة من ستة أبيات فى باز صار بألوانه

53

صحفا ملوّنة مطرزة جامعا بين الباز والكتابة والنقش :

كأنه لما قطعنا فرسخا

والصبح فى مشرقه قد شمخا

والليل فى مغربه قد رسخا

مصحفٌ وَرَّاقٍ أدق نسخا

وهو الوصف الذى أعاد ذكره فى وصف جؤجؤ البازى (عظام صدره) بقوله :

مصْحف منمنم بأسطار.

وانشغل التراث بالعنقاء، وسنقف عندها بعد قليل .

العنوان :

يبرزالطير دالاّ إلى الصدارة ،حيث العنوان ؛فهذا (البلبل السجين) يقف عنوانا لقصيدة إيليا أبو ماضى(٦)(ص٣٣٢) يصور فيها الشاعر الطائر الذى يختلف عن البوم قدرا وحظا ؛إذْ يجنى عليه منطقه المبين، وحسْن مظهره، ورخامة صوته :

ياسيد المنشدين طراً

وصاحب المنطق المبين

لو كنت بوما أو كنت نسرا

ما بت فى أسرك المهين

خلقت لمّا خلقت حرا

فزجّك الحسن فى السجون

وأطلق البوم فى الفضاء

زعم الورى أنه دميم

وأنه غير ذى رواء

ولا له صوتك الرخيم

ويعود للبلبل فى قصيدته الشهيرة "الشاعروالملك الجائر" من ديوان "الخمائل" مركّزا على التغريد (ص ٦٧١):

ولبلبل غَردٍ يساجل بلبلا

غردا وللنسمات والطلّ

وارتباط الشاعر بالطبيعة ،ومنها: الطير:

للطير هائمة به مفتونة

لا للذين يروعون طيوره

كما وازن بين البومة والنسر ،من ناحية، والطير، من ناحية أخرى فى قصيدته "دودة وبلبل" من ديوان تبر وتراب (ص ٩٢١)؛ حيث يبكى مصير الكلمة الحرة الشاعرة :

نظرت دودة تدب على الأرض إلى بلبل يطير ويصدح

فمضت تشتكى إلى الورق الساقط فى الحقل أنها لم تجنّح

فأتت نملة إليها وقالت اقنعى واسكتى فمالك أصلح

ما تمنيت إذ تمنيت إلا أن تصيرى طيرا يصاد ويذبح

فالزمى الأرض فهى أحنى على الدوح وخلى الكلام فالصمت أربح

وفى قصيدته "أخو الورقاء" (ص٩٤١) يرسلها إلى حفل عن الشاعر القروى فيراه بلبلا:

هو بلبل عبق النبوة فى أغانيه وفيها نكهة الصهباء

ويعود لمثل ذلك فى قصيدته" وطن النجوم" من ديوان(تبر وتراب):

أنا من طيورك بلبل غنى بنجدك فاغتنى

جمل الطلاقة والبشاشة من ربوعك

وفى ديوانه الثانى يعنْون قصيدة له عنوانا يضرب فى أعماق التراث، هذا العنوان هو "العنقاء" (ص ٥٥٧ـ٥٦٠)، ونعلم علما شائعا أنه لم يجتمع لاسم مثلما اجتمع للعنقاء فى أساطير العرب وخرافاتهم وشعرهم؛ فمن معانى العنقاء عند العرب قديما، فيما يذكراللسان : الداهية، والطائر الضخم ليس بالعقاب، أو طائر عظيملا ترى إلا فى الدهور، وقيل سميتْ عنقاء ؛ لأنه كان فى عنقها بياض كالطوق، وقيل يكون عند مغرب الشمس، وقال الأصمعى: "طائر لم يره أحد"، وقيل :لم يبق فى الناس من صفتها غير اسمها، وفى الأمثال: "طارت بهم العنقاء المغرب" ،قال ابن الكلبى:" كان لأهل الرسّ نبى.. .. وبأرضهم جبل ... فكان ينتابه طائرة كأعظم ما يكون لها عنق طويل من أحسن الطير، فيها من كل لون، وكانت تقع منقضّة، فكانت تنقضّ على الطير فتأكلها، فجاعت وانقضّتْ على صبى فذهبت به ؛فسمّيتْ عنقاء مغرب؛لأنها تغرب بكل ما أخذته، ثم انقضتْ على جارية ترعرعتْ، وضمتْها إلى جناحين لها صغيرين سوى جناحيها الكبيرن ،ثم طارت بها فشكوا ذلك إلى نبيهم ،فدعا عليها فسلط الله عليها آفة ،فهلكت ،فضربتها العرب مثلا فى أشعارها .

هكذا اختار العرب "الطائر" لذلك الكائن الخرافى الأسطورى الهائل، وهكذا حفل الشعر به وحلّق معه فى "فانتازيا" الكلام .

ويتصدر هذا الدال عنوان دواوين من الشعر العربى الحديث،

منها ديوان عبقر للسورى أحمد سليمان الأحمد، وديوان الصومعة والعنقاء للسورى ممدوح عدوان، وديوان من وادى عبقر للسودانى سعد الدينفوزى.

وتحلق أسراب من الطيرفى عناوين القصائد عند :

محمد إبراهيم أبو سنة فى "النسور"، وعند محمد صالح الخولانى ؛ حيث عنوان قصائده : (تجنّ العصافير ظمآنة)، و(طائر من زمان العذوبة)،و(غنّ لى)ص ٧٩،و٩١، و١٢٩فى ديوانه (أشواق رحلة العودة).

فى الأولى يقول :

تجنّ العصافير ظمآنة

وقد غادرتْك بلا مورِّد

فيا طائرا فى جناح اليامويا مصعدا للمدى الأبعد

وفى الثانية يتجه إلى الرفيق الراحل القاص عبد الله خيرت،بوصفه طائرا ،ويذكر مواطن الطير من : نبعك السلسبيل، ويكرر صيغة النداء :"أليفى"، مندمجا معه بوصفهما " طائرين " :

ولن يسيعف الروح منك سوى عبق طائر، من زمان العذوبة ...

تهدهدنا مثلما طائرين استفاقا على غيمة من حرير/ تهيم بنا .فى سماها نطير ... وكيف نفرّ العصافير جذلى ..

وفى الثالثة يستهلها بقوله :

أيها الطير الذى يمرق من فوق شعابى ..

غنّ لى أيها الطير فما آنستْ من قبل الغناءْ

فأنا ياأيها الطير المغنى ...

حين ينداح إليه الطير ترتاح خطاها المتعبةْ..

أعين الطير فتنداح بهيدا

غنّ لى أيها الطير اسْقنى، من تباريحك سلسالا معينا

منْهيا قصيدته بأمل هو :

علّنى ياطير أوتى / فى مزاميرك ما ضاع بعمرى من سنينْ

بارتْ الصفقة لمّا انطفأتْ / فى العصافير المنى والشجو فى رجْع الترانيم البريئةْ

ذاكرا من قاموس الطير : الينبوع، والغناء، والترانيم،والصوت ،والينابيع، والصباح، والرحلة، والسنبلات،والثّمر،والريح،

ويشيع دال الطير شيوعا ملحوظا فى ديوان الشعر العربى الحديث رمزا للشاعر، على نحو ما نرى فى عنوان ديوان للشاعر السعودى حسين سرحان "أجنحة بلا ريش "،والإماراتى إبراهيم محمد إبراهيم "هذا من أنباء الطير"، دبىّ ١٩٩٦.

وعنوان قصيدة (عصفورة الوادى) ص٦٩من ديوان (رحيق العذاب) للفلسطينى أبى فراس النطافى ،و(حمامة من الكويت) ص ١٦٩،و(النسر) ص ١٨١من الديوان نفسه .

وعنوان دواوين الشعراء السودانيين، من ذلك، على سبيل المثال:

ألحان الكروان للسودانى مبارك المغربى، وطائر الليل للسودانى حسن عباس صبحى، وعش للقصيد للسودانية روضة الحاج محمد.

هكذا يسرع الطير إلى عناوين الدواوين على نحو ما نجد ـ على سبيل المثال ،أيضا، ـ عند الشعراء الفلسطينيين:

عصافير بلا أجنحة ،والعصافير تموت فى الجليل ،وهما لمحمود

درويش ،وطائر الوحدات لأحمد دحبور، وطيور فى المنفى لجورج سريانى، وطيور الجنة، قصائد للشهداء، وعصافير الشوك، وهما لهارون هاشم رشيد ،ويكون أن يأتى طائر الرعد، وفى انتظار طائر الرعد ،وهما لسميح القاسم ،ولا أثق بطائر الوقواق لعزالدين المناصرة، وطير أبابيل لمحمود الدسوقى، وماء بطائر الصدى لفواز أحمد طوقان.

وفى دواوين الشعراء السوريين أمثال :

نذير العظمة فى " طائر الرعد، وياسين عبد اللطيف لمحمد فى "أوراق الطائر الرقمى، ورياض بن نظير خليل فى "طائر الكلمات"، وموفق نادر فى "طيور الكلام" ،وفؤاد كحيل فى "طيور الأفق الغامض"، ود.مروان صقر فى"الطيور البيض تسافر نحو الشمس"، وفوّاز هايل خيّو فى " طائر فى الفضاء الوعر"، ومحمد سمير جعار فى " نوارس بيضاء للعالم"، ومصطفى النجار فى "شحارير بيضاء"، وفى " الطائران والحلم الأبيض"، وممدوح عدوان فى قصيدته المطولة " طيران نحو الجنوب "، وفى "أعنية البجع"، وفاسز خضور فى "عندما يهاجر السنونو"، وفريد إدوارد نظريان فى "طائر النار" .

وفى عناوين دواوين الشعراء العراقيين : ترانيم طائر الغربة لمجبل لازم مسلم المالكى، وغربة طيور الماء لعمار صبيح حمود التميمى، ونوارس الشجن لمحمد تقى جمال الدين، وطائر النار لمى عباس، وأغانى الطائر الأخضر الغريب لهادى الربيعى، وطائر الجنوب لوحيد خيون مهنا.

ولدى الشاعر التونسى عادل جراد فى ديوانه تهاجر الطير بحثا عن مأوى ٢٠٠٣.

وما نجده ،على سبيل المثال ،فى دواوين الشعراء المصريين :

الطائر الجريح لإبراهيم ناجى، والعصافير تنفض أغلالها لحسن فتح الباب، وطائر الشمس لمحمد مهران السيد ،وتغريد الطائر الآلى لأحمد فضل شبلول، وعيناك محميتان للنوارس،وأحوال الفتى الطائر، وهما لفاروق خلف، وعودة النورس، وهكذا غنى النورس وهما لسامح درويش، وكما تهاجرالطيور ليوسف نوفل.

الطير فى شعر الصوفية، وقصصهم :

نرى ذلك لدى ابن الفارض والبلبل على نحو ما نقرأ فى ديوانه، بتحقيق عبد الخالق محمود ،نشْر عين ،القاهرة ١٩٩٥ ص٣٥٠ :

ما أحسن ما بلبل منه الصدغ
قد بلبل عقلى وعذولى يلغو
ما بت لديغا من هواه وحدى
من عقربه فى كل قلب لدغ

ويمضى ابن الفارض فى ألغازه الدائرة حول الطير، ومنه الصقر (نفسه ص ٣٥٥):

ما اسم طير ،إذا نطقْت بحرف
منه مبداه كان ماضى فعلهْ
وإذا ما قلبْته فهو فعل طربا
إنْ أخذت لغزى بحلهْ

وهو لغز فى صقر والفعل الماضى : صاد من الصيد، أما قلبه فهو " رقص "

(وص٣٥٧)، وهو لغز فى البطيخ، حيث بط، ويخ،وهو طائر :

خبرونى عن اسم شىء شهى
اسمه طل فى الفواكه سائرْ
نصفه طائر وإن صحّفوا ما
غادروا من حروفه فهو طائرْ

وص ٣٥٩ فى القمرىّ، وشطره مدينة قم، وتصحيفها فم بالفاء، ومن المغرب بربر :

ما اسم لطير شطره بلدة
فى الشرق من تصحيفها مشربى
وما بقى تصحيف مقلوبهم
ضعفا قوم من المغرب

وقوله (ص ٣٨٠) :

غيرى على السلوان قادر
وسواى فى العشاق غادرْ
لى فى الغرام سريرة
والله أعلم بالسرائر
ومثبه بالغصن قلبى
لا يزال عليه طائر

وفى مجال الكرامات الصوفية يكون النص الكراماتى معبرا عن أحلام الناس ـ كما يذكر محمد أبو الفضل بدران فى كتابه (أدب الكرامة الصوفية دراسة فى الشكل والمضمون، مركز زايد للتراث ٢٠٠١ ص ١٢٣)، حيث يكون الطيران فى الهواء حلما، استنادا إلى قول الترمذى : "المشى فى الهواء جائز، وقد قال تعالى : "وإذْ نتقنا

الجبل فوقهم كأنه ظلة " ـ الأعراف ١٧١، واستوحى الصوفية من قصة الإسراء والمعراج ؛ حيث يطير المتصوف، وتعرج عاشقة أبى يزيد، كما ورد فى " مناقب سيدنا أبى زيد" ص ١٥٨ ،و١٥٨، وأبصر ذو النون المصرى رجلا يطير فى الهواء كما ورد فى مختصر روض الرياحين فى مناقب الصالحين ص ١٥٦.

الطير ملْهما:

فى قصيدته "بلادى"(ص٣٢٧) يعقد إيليا أبو ماضى مقاربة بين الشاعر والطير :

شجتك النائحات بجنح ليل
فبت تساجل البوح الحماما
لكدت تعلم الطير القوافى
وكدت تعلم الليل الغراما

ويرى إيليا أبو ماضى فى عنوان مشابه "بلادى" (٩٠٧) فى الطير إلهاما وحبا :

إنى مررت على الرياض الحانيهْ
وسمعت أنغام الطيور الشاديهْ
فطربت .لكنْ لم يحب فؤاديهْ
كطيور أرضى أو زهور بلاديهْ

ويتنوع الطير عند الشاعر حسنا وقبحا، إيجابا وسلبا ،هذا صالح جودت فى قصيدته (الشارد) من ديوان (رسالة حب ـ ط١ ١٩٨٧ دار العودة) يرى تبدّل الحال بين :

كنت لا أسمع إلا بلبلا
فإذا الشادى على الأيك غرابْ

الطير الشاعر /الشاعر الطير:

فى مقدمة ديوان إيليا أبو ماضى الثانى فى طبعته الأولى سنة ١٩١٩فى نيويورك يقول جبران خليل جبران (ص٢٤٨):

"الشاعر طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ،ولكنه لا يبلغ الأرض حتى يحن إلى وطنه الأول فيغرّد حتى فى سكوته، ويسبح فى فضاء لا حد له ولا مدى، مع أنه فى قفص ".

وفى قصيدته " أيها القلم " (ص ٢١٥) التى مطلعها :

ماذا جنيت عليهم أيها القلم
والله ما فيك إلا النصح والحكم

يقول إيليا أبو ماضى فى البيت الرابع :

إنْ يحبسوا الطائرَ المحكىَّ فى قفص
فليس يُحبَسُ منه الصوتُ والنغمُ

وفى قصيدته"مصرع القمر"(ص٥٠٨) يصف حال الشاعر الطائربعد أن يقول :

أنا لولا الشعور لم أتألمْ
ليت هذا الفؤاد كان جمادا

فى حال قيده بعد حريته :

طائر كان فى الربا يتغنى
أصبح اليوم يحمل الأصفادا

ويمضى فى تشبيه نفسه بالطير

فى "قفص الأشواك "(٦٩٤) :

كطيور فى الأسر تبغى انعتاقا
قبل أن يفسد الإسار لغاها

لتغدو قصيدة "الكنار الصامت"(٧١٩) إعلانا بأن الشعر لا يموت، والشاعر لا يخرس :

نسى الكنار نشيده
فتعال كى ننسى الكنارْ
وليقذفن به الملالْ
من القصور إلى القفارْ
ولترمين بريشه
للأرض عاصفة النفار
ولنستعض عنه بطى
ر من لجين أو نضار
لا،لا،فإنْ سكت الكنا
ر فلم يزل ذاك الكنارْ
أو كان فارقه الصدا
ح فلم يفارقه الوقار
صمت الطنار، ولإنْ قسا
خير من النغم المعار
صبرا فسوف يعود للتـ
ـغريد إنْ عاد النهار

وفى قصيدته "كتابى" يتحدث عن مذهبه، ودينه(ص٧٢٨) :

ودينى الذى اختار الغدير لنفسه
ويا حسن ما اختار الغدير وما أحلى!
تجىء إليه الطير عطشى فترتوى
وإنْ وردته الإبل لم يزجر الإبلا

وحين يزرف دمعة على "جبران خليل جبران" فى "الكأس االباقية" (ص ٧٤٣) يراه صداحا بين البلابل:

أيها الشاعر الذى كان يشدو
بين ضاح من الجمال وضاحكْ
موكب الشعر تائه فى فضاء
ليس فيه سوى حطيم سلاحكْ
والبساتين والبلابل فيها
تتغنى حزينة لرواحك

وفى حفل وداع الشاعر القروى فى ولاية تكساس يضعه فى التشبيه الملائم بعنوان"أخو الورقاء" (ص ٩٤٠).

وفى حفل ميلاد ديوانه (الخمائل) قال إيليا أبوماضى فى قصيدته "امتنان" ص ٨٧٤:

أنا كالطائر الذى اندفق السحر عليه فغص بالألحان

إنْ أكن فرقدا فأنتم سمائى
أو هزارا فأنتمو بستانى

وقال فى قصيدة الشاعر ص ٢٥٠:

قالت وصفت لنا الرحيق وكوبها
وصريعها ومديرها والعاصرا

وأريتنا فى كل قفر روضة

وأريتنا فى كل روض طائرا

والطائر مغدق منتج ضمن حركة الحلول والتحول فى قصيدة "المدخل" المتصدر ديوان الجداول لإيليا أبو ماضى(ص٦٦٩) :

وقعت نحلة على الأقحوان

فإذا فى القفير شهد

حتى ليتحول الشاعرمن فراشة إلى زهرة طائرة :

إنْ تغب فى فراشة ألوانى

فأنا زهرة تطيرْ

ومن الشعراء من أطلق عليه معاصروه لقبا من أسماء الطير، كما أطلق السوريون لقب (بلبل الشعراء) على الشاعر السورى " عبد الحميد الرافعى (١٢٧٥هـ ـ ١٣٥٠هـ / ١٩٣٢).

الهوامش

(١)شروح سقط لزند – القسم الخامس الصفحات : ١٩٢٠، ١٩٤٠، ١٩٤٢، ١٩٤٦، ١٩٨٣، ١٩٨٦، ٢٠٠٤، ٢٠١٣، ٢٠١٥، ٢٠٠٧، ٢٠٠٥، ١٩٣٠، والقسم الثالث : بالصفحات : ١٠١٩، ١٠٣١، ٩٨٠، ٩٨٢، ٩٨٦، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٧.

شرح : التبريزى (٤٢١–٥٠٢) والبطليوسى، ١٠٧١،١٠١٩،١٠٣١ . ، ١٩٤٥، وانظر مقدمات المحققين، والشراح بالقسم الأول (٤٤٤–٥٢١) والخوارزمى (٥٥٥–٦١٧)، ت. السقا، وهارون، والإبيارى، وعبد الرحيم محمود،دار الكتب، القاهرة ، وانظر جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة فأدوات ذوى اليراعة لنجم الدين أحمد بن إسماعبل بن الأثير الحلبى، والمؤلف الأصلى عماد الدين بن إسماعيل بن أحمد بن سعد .

(٢) إيليا أبو ماضى: الأعمال الشعرية الكاملة، جمع الشعر وقدم له عبد الكريم الأشتر ،طالبابطين، الكويت ٢٠٠٨، الصفحات المذكورة بالترتيب .

(٣) كتاب الأشياء والصمت، نصوص شعرية، منشورات ملتقى إربد الثقافى، إربد، الأردن، دار الكندى ٢٠٠٢ بالصفحات حسب الترتيب : ٢١، و٢٢،و٢٦، و١١٥.

(٤)لسان العرب لابن منظور .

(٥)انظر ديوان ابن زيدون، شرح وتعليق على عبد العظيم، تقديم ومراجعة محمد إحسان النص ط١ البابطين الكويت ٢٠٠٣،بالصفحات ٦٣٣ـ٦٥٢.

(٦) أسرار البلاغة،السيد محمد رشيد رضا ،دار المعرفة بيروت د.ت. ص١١، وشرح ديوان أبى تمام، إيليا الحاوى ،بيروت دار الكتاب اللبنانى ١٩٨١ ص ٤٨٨. وانظرـ هنا ،وفيما سيأتى مما دار فى التراث ـ حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة ،المركز الثقافى العربى ،المغرب ٢٠٠٣ص ٢٠٦ـ٢١٠.

(٧) انظر حسن البنا، نفسه ص ٢٠٧.
(٨) "" "" ص ٢٠٧،وهامشها. ديوان ابن المعتز، أبو بكر الصولى، ت .يونس السامرائى عالم الكتب بيروت ١٩٩٧ ج٢ ص ٣٩٤، وديوان المعانى للعسكرى ،الشيخ محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطى، دار الجيل بيروت د.ت. ج٢ ص ٣٩٤، وفى ص١٤١أورد التشبيه،فى صورة الصقر،بالدفتر ":منمنم الصدركصدر الدفتر، أو بالسطور:
معوج المنسر والأظفوركالجيم فى منقطع السطور
(٩) إيليا أبو ماضى الأعمال الشعرية الكاملة، جمع عبد الكريم الأشتر، ط. البابطين الكويت ٢٠٠٨.

الفصل الثانى

القول الشعرى

القول الشعرى

أولا: (النصوص المصاحبة/ العتبات)

*عتبة النصّ: العنوان .

* عتبة المقدّمات والتذييلات والإهداءات.

* فضاء الكتابة: البياض والسّواد، والشّكل، والتّأريخ، والفهرسة، والتّبويب.

ثانيا: (النص)

* فائت الدّيوان .

* جمع الدّواوين الحديثة، وتحقيقها، وتعدّد النشر والطبعات.

* دواوين المختارات والمجموعات.

* المطبعة ونشر دواوين الشعر.

* النصّ وتعدّد المهاجرالأدبية المعاصرة، وتجدّدها.

* القول الشعرى فى مسيرته .

* تجنيس القول الشعرى من:

درجة الصفاء النوعى.. ..إلى زعْم الإلغاء.. ..إلى المرونة والمزج...

....عبور من صرامة النوع إلى مرونة الأنواع .

عتبة القول /عنوان القول

اهتم النقد الأدبى الحديث بعنوان النص الأدبى: الأصلى والفرعى، وبخاصة فى الشعر، بجعله بعْدا من الأبعاد التداولية للعمل، وهذا الاهتمام أصيل فى تراثنا؛ فقد رأينا السبْق فى اهتمام النقاد العرب القدامى بالأسماء، والتسمية، وأثر الصيغة على الدلالة، حتى كانت المسمّيات تشى دائما بالمعانى. بل تطورت الألفاظ، وصار لها اسمان : لغوى، وشرعى عندما تنقل الكلمة من اللغة إلى الشرع تحدث فى ذلك ابن جنى فى (الخصائص)، وابن فارس فى (الصاحبى)، وابن برهان فى (الأصول)، وابن دريد فى (الجمهرة)، وفى (الصحاح)، وظهر القول : " إن الأسماء كلها لعلّة " مؤيدا السياق السببى. قال بذلك ابن الأنبارى فى كتاب (الأضداد) ناسبا إلى "أبو العباس "، وتحدث ابن دريد فى (الاشتقاق) عن تسمية

الأبناء، كما تناول الزركشى التسمية وأسبابها فى سياق حديثه عن تسمية السور القرآنية فيما نقله عنه السيوطى فى كتابيه : (الإتقان، ومعترك الأقران)، وشرح ابن سينا فى (القانون) شيئا من أسماء الأدوية .

حتى برز عند السلف الاهتمام المباشر بالعنوان؛ حيث أَوْلَوْه اهتماما بالغا تعددت وجوهه وأشكاله، حتى رأوا أن العنوان كالعلامة، ودالّ، وأنه أثر بيان، وأن من معانيه : الإظهار والإعلان والقصد. هذا على بن خلف (توفى فى مطلع القرن الخامس الهجرى)، يفصّل القول فى الجوانب البلاغية للعنوان فى فصل صريح عنوانه(١) (قول فى العنوان) ص ٤٩١:

«العنوان كالعلامة، ودالّ على مرْتبة الكاتب من المكاتب»، انطلاقا من المعنى اللغوى لكلمة: عنوان، وعنونت، وعنّنت - بالنون - أو علوان، وعلْونت - باللام -، والجمع عناوين وعنوانات، وعلاوين، فالعنوان من:عنّ يعنّ إذا بدا، والعلوان - بضم العين، وكسرها، وفتحها - من:العلانية ؛ لأنه خط ظاهر على الكتاب»، وقالوا عنيان، بضم العين وكسرها، وجعلوا العنوان مأخوذا من معنى الأثر؛ لأن عنوان الكتاب رسالة من المبدع إلى المتلقّى، يقول:«أثر بيان ممن هو وإلى من هو»، وزعم بعضهم أن العنوان مأخوذ من قول العرب: عنت الأرض تعنو إذا أخرجت النبات، وأعناها المطر: إذا أظهر نباتها، قال النحاس: هو على وزن فعلان، وقيل مأخوذ من عنّ يعنّ إذا عرض وبدا، وقيل:علوان مشتق من العلانية لأنه خط ظاهر على الكتاب، وقيل من عنيت فلانا أى قصدته، ذكره القلقشندى (أحمد بن على،

١٣٥٥-١٤١٨ هـ) فى (صبح الأعشى)، مشيرا إلى من سبقه كعلى بن خلف وغيره.

هكذا سبق النقاد العرب إلى الاهتمام بالعنوان، ولم يقتصروا على ذلك فحسب، بل إنهم اهتموا بالإشارة إلى التأمل، والمراجعة، والارتباط بالنص الكلى. يقول القلقشندى: «قد نصّوا على أنه إذا فرغ الكاتب من كتابة الكتاب ينبغى له أن يتأمله من أوله إلى آخره، ويتتبع ألفاظه، ويتأمل معانيه ويصلح ما لعله وهم فيه الفكر أو سبق إليه القلم؛ ليسلم من قدح القادح وطعن الطاعن».

كما أنهم اهتموا بفضاء الكتابة؛ فأشاروا إلى مكان العنوان وموضعه، فى صدارة النص: فى الجانب الأيمن من جهة الطنبة، أو فى الجانب الأيسر، ونصّوا على التفرقة بين عنوان النص حسب المقام الموجّه إليه من: طبقة عليا أو سفلى، أو من دون أو فوق.

ومنهم من كان أكثر تصريحا وتوضيحا؛ فقد أفرد ابن الأثير(٢) فصلا صريحا عنوانه: «العنوان» قال فيه: «وهو أن يأخذ المتكلم فى غرض فيأتى فى ضمنه بأخبار متقدمة تلائم ما هو آخذ فيه، وتكون كالعنوان لما مضى من القصص والأخبار»، ويستشهد بشعر لشاعر يذكر فيه شيئا من السيرة النبوية وأيام العرب، وأخبار القوم. وما يذكره ابن الأثير هنا أدْخل فى باب التّناص منه فى باب العنوان المقصود فى حديثنا، ولعله أكثر اتصالا بما عرضاه عن أبى العلاء فى البناء على الحكاية.

ويدلى ابن قيم الجوزية (٦٩١- ٧٥١ هـ) بدلوه؛ فيتناول الأسماء من حيث صلاتها بالمسمّيات، أى صلة العنوان بالمضمون(٣)، وهذا،

حديثا، ما أسماه «لاينز» (١٩٦٨) فى سياق حديثه عن المفهوم الدلالى التقليدى للإحالة: «بالعلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات..؛ فالأسماء تحيل إلى المسميات»، وهذا ما يندرج ـ أيضا ـ فى علم دلالات المفردات (تحليل الخطاب، ج.ب.براون، وج.بول، ترجمة محمد لطفى الزليط، ومنير التريكى، الرياض ١٩٩٧، ٣٦).

يقول ابن قيم الجوزية : «لما كانت الأسماء قوالب للمعانى ودالة عليها اقتضت الحكمة أن يكون بينها وبينها ارتباط وتناسب، وأن لا يكون معها بمنزلة الأجنبى المحض الذى لا تعلق له بها؛ فإن حكمة الحكيم تأبى ذلك، والواقع يشهد بخلافه. بل للأسماء تأثير فى المسميات، وللمسميات تأثر عن أسمائها فى الحسن والقبح والخفة والثقل واللطافة والكثافة»، ويقول مرة أخرى ملخّصا ما سبق: «لا ينفكّ مسمّاها عن حقيقة معناها».

ونجد مثل هذا الاهتمام عند ابن برّى النحوى (٤٩٩-٥٨٢ هـ) فى رسالته (تسمية الشىء باسم الشىء إذا كان منه بسبب)(٤) نجد النحاة يصنّفون أنواع التسمية كما وجدت عند العرب حسب حركة المعنى والدلالة:

١- فمنها تسمية الشىء باسم ما دل عليه كتسميتهم أفعال العبارة: كان وأخواتها أفعالا.

٢- ومنها تسمية الشىء باسم ما يستحيل إليه ويؤول كالخمر والكرْم.

٣- ومنها تسمية الشىء باسم محله، مثل: «واسأل القرية»، أى أهلها، ومثله: اسأل الآثار والأطلال، أى أهلها.

٤- ومنها تسمية الشىء باسم سببه كتسمية المطر سماء، ومنه السبب الأقرب، والسبب الأبعد مثل: «أنزلنا عليكم لباسا»، واللباس ناتج عن النبات، والنبات ناتج عن المطر، وتحدث ابن دريد فى الاشتقاق عن مذاهب العرب فى تسمية أبنائها: تفاؤلا على أعدائهم، أو بالعكس، أى تفاؤلا لأبنائهم، أو بالسباع، أو ما غلظ وخشن، أو أول ما يلقاه الإنسان.

وكتب محمد بن حبيب: (ألقاب الشعراء ومن يعرف منهم بأمّه)(٥)، وذكر أن العرب تسمى عبيدها تسمية رقيقة، وتدّخر ـ على العكس مما سبق ـ لأبناء الصلب الأسماء القوية الخشنة؛ درءا للحسد وترويعا للآخرين: «يسمون أبناءهم لأعدائهم، وعبيدهم لأنفسهم»، وهناك علاقة بين الاسم والوسْم، وهنا تقيم التسمية، أو العنوان، تطابقا بين العلامة والشىء الذى تشير إليه.

وتعريف الموجودات ـ عاقلة وغير عاقلة ـ يستهل بالاسم، الذى هو جزء من كينونتها وعلامته الدالة عليه، وعلى هذا فإن التسمية لا توجد منعزلة عن مسمّاها، بل هى قرينته، ولهذا كان الآشوريون يبْكون على من ضيعوا أسماءهم، كما أن العبد يسقط عنه اسمه الأول ليحل محله الاسم المستحدث. والعنوان، وليد المعنى والدلالة؛ فكما سبق، ورد فى اللسان، «العنوان: مشتق من المعنى، يقال:عنّ الكتاب يعنّه عنّا وعنّنة كعنْونه»، وسمى عنوانا لأنه يحيط بالمعنى الكامن فى النص، ولأنه يوحى بالمعانى والدلالات، ولأنه علامة وأثر ودليل يؤيد ذلك ما ورد فى اللسان: «يعنّ الكتاب من ناحيته.... ويقال للرجل الذى يعرّض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنوانا

لحاجته.... وقال ابن برى: العنوان الأثر.. وكلما استدللت بشىء تظهره على غيره فهو عنوان له ...»(٦). وهكذا شغف القدماء بتحديد الأسماء والمسميات كأنها العنوان على الشىء، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ ما صنعه ابن جنى باسم المبهج فى تفسير أسماء ديوان الحماسة(٧)، وزكريا بن محمد بن زكريا الأنصارى فى (الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة)، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت ط١ ١٤١١هـ. بل إن البخارى قام، من قبل هؤلاء جميعا، بتصنيف صحيحه تصنيفا موضوعيا، وجعل لكلٍّ عنوانا.

وهكذا يكون العنوان للعمل الفنى كالاسم للشخص أو الكائن، ولهذا نجد اهتمام التأليف والنقد المسرحيين بأسماء الشخصيات بوصفها وسيلة واضحة إلى توصيل المشاهد عاجلا إلى العالم المتخيل للعبة المسرح، وتبعا لذلك تختلف الشفرات الدالة، فيما بينها، لكنها، فى العموم، تمثل ركنا أساسيا من علم العلامات فى المسرح، كما هى فى غيره؛ إذ تعرّف بالمعلومات، والأوصاف، والأدوار، والعلاقات. بل إنها إحدى الشفرات الفاصلة بين فنّى: الكوميديا، والتراجيديا فى الدراما الإغريقية، على نحو ما لاحظ أرسطو حين رأى مؤلفى التراجيديا يسمون أسماء ذات حقيقة تاريخية، فى حين يطلق مؤلفو الكوميديا أسماء مخترعة لا حقيقية، وإنْ لم يوافقه على ذلك المحْدثون الذين اعتبروا ذلك محض مصادفة(٨).

فى العصر الحديث اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بـ «علم العنْونة»، و" علم دلالات المفردات " ؛ فتحدثوا عن علاقة الإحالة القائمة بين الأسماء والمسميات ؛ حيث تحيل الأسماء إلى مسمياتها،

ورأوا أن العناوين وعناوين الفصول والتقسيمات الفرعية والعناوين الفرعية تمثل كلها إشارات تدل القارىء على النسق الذى يريده، وأن عنوان مقطع خطابى ما يساوى " موضوع " ذلك المقطع، وأنه " أداة إبراز لها قوة خاصة " (تحليل الخطاب، ج. ب. براون، وج. يول، ترجمة محمد لطفى الزليطى، وزميله، النشرالعلمى بجامعة الملك سعود ١٩٩٧ ص ٨، و١٦٢) .

ويهمنا هنا ما يتصل بديوان الشعر ونصوصه، بما فى ذلك العنوان الكبير أو الرئيسى، والعنوان الصغير أوالفرعى؛ ذلك أن العنوان سمة العمل الأدبى، وأداة إبراز قوية؛ نظرا لأنه يضم النص الواسع مختزلا كامنا مكثفا، يختزن فيه بنيته أو دلالته أو هما معا، لهذا عدّوه «نصا موازيا» paratexte، و«بهوا»، و«عتبات» تسبق النص وتكمل دلالته، واهتم نقاد العصر الحديث بالعناوين الموضوعاتية التى تحيل على موضوع النص، وما يسمى بالعناوين الخطابية التى تحيل على النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن، والعناوين التجنيسية، والأخرى البعيدة عن أى تصنيف، وقد قام كثير من الباحثين بدراسة النص قرين عنوان، والنص، ذاته، دون عنوان، بما فى ذلك من اختلاف التأويلات (مثل أندرسون وزملائه سنة ١٩٧٧).

ويدلف العنوان إلى النص ـ بنية أساسية ـ مفتاحا إجرائيا يضم، سيميولوجيا، كتلة من العلامات المشيرة والمعينة على التعرف على رسوبيات النص وتكويناته دلاليا ورمزيا، وتقدم أقرب التأويلات لأدنى التساؤلات.

وتتعدد وظائف العنوان، وفى مقدمة وظائفه أنه مظهر للمعنى؛ بما يقدمه من إغراء، وإيحاء، وما يتيحه من وصف وتعيين؛ لذا عدّوه «بهوا» للنص، ونصا موازيا وعتبات لغوية؛ بتأمل علاقاته النحوية، وطوله وقصره، وبسؤاله وإجابته معا، وبما قد يحمله من تناص، وبكشفه عن طبيعة النص، على نحو يجعل من القصيدة والعنوان جسدا واحدا لا يستغنى بعضه عن بعضه، بما فى ذلك من رصد العلاقة بين المفردات والتركيب الكلى، وبين المنطوق والمفهوم، وما ينجم عن كل من تحولات، لاسيما حين يتم التأكد من أن الشاعر هو الذى وضع العنوان لا غيره، وبذلك يولد العنوان من جو النص، وأحيانا يكون مجتزءا من قصيدة، أو من أشهر مقولاتها، ودلالاتها، أو من عنوانها، أو يكون ـ تحديدا ـ عنوان إحداها، دالا على دوالها، وهنا تتعدد الدلالات بين الدلالة الكلية، أو المعجمية.

ويبلغ العنوان ذروة الاقتصاد والاختزال الصوتى والإيجاز والتلميح؛ بغية الوصول إلى الهدف الدلالى من أقصر طريق، ذلك أن رسالة النص ليست فى متنه وحده، بل بالإضافة إلى العنوان، الذى لا ينبغى أن ننظر إليه فى ذاته ولذاته، وباعتبار استقلاليته الصوتية فحسب. بل إلى كيميائية التفاعل بينه وبين النص الكلى، وبذلك يكون العنوان وسيلة اتصال وثقى بين المرسل، الشاعر، والمتلقى، ويكون، لذلك، سياقا مهيئا لسياق النص، ويكفى أن يكون ميلاده على يد الشاعر بعد اكتمال ولادة النص، أى أنه حين يولد على يديه يكون واقعا تحت أثر العمل الفنى بما فى ذلك من توافر: القصد، والإرادة؛ ليكون العنوان دالا على العمل، وبوّابته، مكوّنا علامة تامة ذات دال

ومدلول، فى إطار كونه ليس فضلة أو زائدة لغوية، وفى إطار تحليله فى ذاته لا ضمن النص.

وقد يشير العنوان إلى الهدف من النص كله، أو كما عبّر «جنيت»: (العناوين الموضوعاتية)، نسبة إلى الموضوع، أو الخطابية، أى تلك التى توحى بالموضوع والنص معا؛ فعلى سبيل المثال ضم ديوان محمود درويش «أحد عشر كوكبا» (بيروت ١٩٩٢) ١٦ قصيدة، حمل كل منها رقما وعنوانا فرعيا، وحملت إحداها العنوان الرئيسى مضافا إليه: «على آخر المشهد الأندلسى»، وضمت عناوين فرعية عددها ١١ عنوانا مرقومة بأرقام كأرقام الرواية، مع عنوان فرعى خاص بها، وإذا حللنا العنوان الرئيسى وجدنا تضمينا قرآنيا «تناصا» مع الآية الكريمة المعروفة فى سورة يوسف؛ رمزا للخديعة، تماما مثلما خدع يوسف فى إخوته، على نحو ما نعرف فى قصة يوسف مع الذئب الحيوانى، ثم مع الذئب البشرى، امرأة العزيز فى مصر، ويمضى العنوان جامعا بين الخديعة القديمة فى سيناء ومصر، وخديعة أحدث منها، تاريخيا، فى الأندلس؛ لينطبق مثل ذلك الخداع على خديعة أحدث فى فلسطين المعاصرة وفى سائر الديار العربية. هنا جاء عدد القصائد الفرعية ١١، ومثل ذلك كان الرقم فى العنوان، وفى قصة يوسف، ليكون ذلك كله رثاء للحاضر المؤسف وبكاء على الماضى (٩).

وكان اسم الكتاب الكريم، القرآن الكريم، دالا على الكتاب المقدس، كما ورد فى الآيات الكريمة (الآية الأولى فى سور: البقرة، وهود، ويونس، ويوسف، والرعد، وإبراهيم، والحجر، والكهف،

والنمل، والأولى والثانية فى سور: الشعراء، والقصص، ولقمان)، وعرف الكتاب لسيبويه دالا على الكتاب النحوى الشهير، وكتب أبو على الفارسى الحسن بن أحمد بن عبد الغفار «كتاب الشعر أو شرح الأبيات»، تحقيق محمود محمد الطناحى، الخانجى ١٩٨٧، لنجد فى العصر الحديث من الشعراء الذين انحازوا لكلمة «كتاب» عنوانا لدواوينهم على نحو ما صنع أدونيس فى: كتاب القصائد الخمس، وكتاب الحصار، وكتاب كل من: المغربى محمد بنيس فى كتاب الحب، والمصرى محمد عفيفى مطر فى كتاب الأرض والدم، والتونسى محمد أحمد القابسى فى كتاب العناصر، والتونسى محمد الغزى فى كتاب الماء كتاب الجمر، والبحرينى على الشرقاوى فى كتاب الشين، وأمثالهم.

وقد أشار العقاد إلى ريادة الديوانيين لفكرة عناوين الدواوين، كما كان سبّاقا إلى الحديث عن العنوان والعنونة فى مقدمة ديوانه هدية الكروان؛ معللا التسمية.

وناقش إبراهيم نمر موسى من جامعة بير زيت دلالات العنوان فى ديوان «هنا أول البر» لوسيم الكردى، حيث حمل الديوان اسم القصيدة الأولى، التى شغلت ما يقارب نصف عدد صفحات الديوان المكونة من مائة صفحة، وما يحيل إليه العنوان من أمور خارجية للواقع المعيش، وثنائية التقابل والتضاد، والعلاقة التركيبية، والإيحاء بالثبات والسكون والاستقرار فيما توحى به الجملة الاسمية (١٠).

وبوجه عام نجد الشاعر يحرص على اختيار عنوان ديوانه بنفسه، ولا يقوم بهذا العمل أحد غيره إلا فى حالة نشر إبداعه بعد

وفاته، أو اختيار بعضه؛ حيث يقوم المختار باقتراح العنوان الملائم، وبين أيدينا دواوين الشاعر رشيد سليم الخورى (الشاعر القروى) الذى اختار عنوانات دواوينه بنفسه. بل إنا نراه يجمع بين ديوانيه: الرشيديات ١٩١٦، والقرويات ١٩٢٢ ـ المطبوعين فى سان باولو ـ فى ديوان باسم واحد هو «البواكير»؛ دلالة على مرحلة فنية من شعره، بينما نجد له قصيدة عنوانها «باكورة» كتبها وهو فى الرابعة عشرة من عمره، لم يضمها إلى ذلك الديوان، بل ضمها إلى ديوان تال هو فجر على شفق.

العنوان فى تطوره: سمات، وصفات:

الطول والقصر، والاسترسال والسجع:

اتسم عنوان الديوان الشعرى فى مطلع عصر النهضة العربية الحديثة، وعلى وجه التحديد مع اقتراب نهاية القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر، بالطول الواضح المقترن بالسجع؛ تأثّرا بمنْحى القدماء فى عنواناتهم، من ذلك ما نراه فى عنوانات الدواوين الباكرة:

* نظم اللآلئ الغرر فى مسلك العقود والدرر لمحمد إسماعيل الأنصارى الطحاوى، م. الشرفية ١٨٦٢.

* نزهة النفوس وزينة الطروس ليعقوب بن أبكار الأرمنى، م. جريدة الزمان ١٨٨٣.

* سلوة الغريب وأهبة الأديب لجابر الكاظمى (١٨٠٧-١٨٩٥).

* أريج الأزهار فى محاسن الأشعار لعبدالله الفريج (١٨٩٥)، ١٦٤ص.

* سلافة النديم فى منتخبات عبدالله النديم (١٨٩٧).

* الديوان المحْيى رفات الأدب البالغ غاية الأرب المسمّى حلْية الطراز لعائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢).

* ابتسامات الأيام فى انتصارات الإمام الذى ألّفه السعودى بن بليهد.

* تنسّم عبير الأزهار بتبسّم ثغور الأشعار، فى مجلدين للمغربى أحمد البلغيثى.

* وتذكرة الخليل فى معرفة الجميل لجرجس مناسا (ت١٩٠٨).

* الترياق الفاروقى من منشئات عبد الباقى عمر الفاروقى العمرى، ط. م. حسن أحمد الطوخى ١٢٨٧ هـ، ٣٦٦ص، وط٢ م. محمد مصطفى ١٣١٦/ ١٨٩٨، ٤٥٦ص.

بل إننا نرى تصدير الهدف السجعى فى العنوان، على نحو ما صنع عبدالله الفريج، أيضا، حيث قدّم ديوانه:

رشْف المدام فى الجناس التام، م. المعارف ١٨٩٤، ٦٤ص، وسمير الجلاّس فى بديع الجناس، م. المقتطف ١٨٨٦، ٤٧ص، وهو عين ما نراه فى عنوانات المختارات الشعرية الباكرة:

* الإشعار بحميد الأشعار، جمع مصطفى النجّارى، طبع حجر (١٢٨٤ هـ) هـ.

* واستمر هذا السجع إلى وقت لاحق فيما كتبه أنطون بركات بعنوان: درر النفائس فى جمال العرائس، م. الوهبية ١٢٩٦هـ، وما كتبه عبدالله فكرى بعنوان: نظم اللآل فى الحكم والأمثال، م. العلمية المصرية ١٣١٠/ ١٨٩٢، ٥٦، وما كتبه إسكندر قزمان بعنوان:

ديوان الروض الأريض فى ما نظمت من حسن القريض، م. عين شمس ١٩٢٦، وما كتبه عبد الله بن أحمد بن محمد عليش بعنوان حل المعقود من نظم المقصود، الحلبى ١٩٢٦، والروض الشقيق فى الجزل الرشيق لنسيب أرسلان، دمشق ١٩٣٥.

واختلف الأمر لدى المحدثين؛ فقد يطول العنوان دون تكلف للسجع مثلما نجد عند محمود درويش: تلك صورتها وهذا انتحارالعاشق، وعند حسن توفيق: قصيدة الطوفان من نوح إلى القرصان.

وقد يكون كلمة واحدة، مثل: «سامبا»، و«لا»، وهما لنزار قبانى، والقيامة، وانتماءات، وشظايا لقاسم حدّاد، والشعاع لمصطفى خريف، والجداول، والخمائل لإيليا إبى ماضى، وأساطير، وإقبال، والبواكير، وكلها للسياب.

فى الوقت الذى نجد فيه استمرار الظاهرة العكسية؛ وذلك بالاكتفاء بكلمة (ديوان)..(١١) على نحو ما أشار العقاد فى حديثه عن شعراء الجيل السابق لجيله، حيث لم تكن تسمّى القصيدة، آنذاك، ولكونها وليدة المناسبات، حتى قامت مدرسة الديوانيين «فأصبح ـ كما يعبر ـ للقصيدة وحدة وشخصية واسم، وأصبح للديوان اسم»(١٢).

وهذا ما رأيناه فى الدواوين الباكرة حيث تندمج كلمة «ديوان» مع اسم المؤلف أو لقبه، وتتحد فيه، ويصيران ـ معا ـ علامة دالة، وهوية مميزة، تؤثر فى المتلقى مثل: ديوان شهاب الدين المصرى «محمد بن إسماعيل المصرى» الصادر سنة ١٢٧٧هـ / ١٨٦١،

وديوان عبد الرحمن العيدروس، بولاق ١٨٦٥، وديوان على أبى النصر، بولاق ١٣٠٠هـ١٨٨٣/بم ونبذة من ديوان سليم بك تقلا، الصادر عن م. الأهرام بالإسكندرية ١٨٩٣، وديوان البارودى ١٩٤٠، وديوان خليل مطران ١٩٠٨، وديوان الساعاتى (١٩١١)، وديوان ابن محمود لمحمد محمود، الصادر عن م. الاعتماد بالقاهرة سنة ١٩٣١، وقلْ مثل ذلك فى دواوين كل من:حافظ إبراهيم، والرافعى، والأسمر، والماحى، والجارم، والخليل، ورامى، والمازنى، ومحرم، وصبرى، وعبد المطلب، ويكن، والتيمورية، والزهاوى، والزين، وخليل مردم، والرصافى، والزهاوى، وعماد، وعزيز أباظة (١٩٧٨)، وناجى، وديوان الحبّوبى، وديوان ضياء الدين رجب، وديوان خليل حاوى ١٩٧٢، وأمثالهم. وشاعت تلك التسمية بكثرة قبل شعراء مدرسة الديوان، ومالت إلى القلة معهم، وبعدهم؛ حيث تعددت العنوانات الدالة على وجدان الشاعر وفكره معا؛ فسمى صالح جودت ديوانه الأول «ديوان..» (١٩٣٤)، وما لبث أن مضى مع العنوان الدال المتجدد، ومثله رامى، ثم ظهرت بعد ذلك، تسمية «الأعمال، أو المجموعة الكاملة».

واقترن بظاهرة العنوان «الديوان» ظاهرة نسبة الديوان لاسم صاحبه، كالشوقيات ١٨٩٨ لأحمد شوقى، وقد أرجع، فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه عام ١٨٩٨، سبب اختيار هذا العنوان إلى صديقه الأمير شكيب أرسلان، وقد يجمع الشاعر إلى نسبة الديوان إلى اسمه، السبْك المسجوع مثل: زهرة نسرين من منظومات الأمين لأمين صباغ (ت١٩١٥)، وهكذا نسب الديوان لاسم صاحبه كديوان

الملاّط لتامر الملاّط (١٨٥٦– ١٩١٤)، وديوان الخليل لمطران، وديوان: الأنصاريات للسعودى:عبد القدوس الأنصارى، والمدنيات للسعودى عبيد مدنى المولود سنة ١٩١٦، والرشيديات، والقرويات لرشيد سليم الخورى (الشاعر القروى)، والأيوبيات لرشيد أيوب، والرستميات لأسعد رستم، وديوان الستالى للعمانى أبى بكر الستالى بتحقيق عز الدين التنوخى، ط ٢سنة ١٩٨٣ .

أو النسبه إلى مكان مسقط رأس الشاعر، كما صنع الشاعر الأردنى مصطفى وهبى التل (عرّار) فى تسمية ديوانه (عشيات وادى اليابس)؛ ذلك الوادى الذى يقع شمالى مدينة «عجلون» القريبة من «إربد»، مسقط رأس الشاعر، وكان يرى أن النور، أو الفجر يسكنها؛ لذا قال:

يا أخت وادٍ قد دعوتُكَ باسمه وله نسبتُ، تبركا، أشعارى

أو النسبة إلى مكان معين مثل ديوان «أوراس» للتونسى مصطفى الحبيب بحرى، أو للدلالة على مرحلة زمنية كوحى الأربعين للعقاد ١٩٣٣.

أو النسبة لحالة الشاعر مثل: ديوان عبد المعين الملوحى يرثى نفسه (١٩٨٤) .

وقد يحرص الشعراء على التصدير بالتعليل لعنوان ديوانه؛ مثلما صنع العقاد فى صدر ديوانيه: هدية الكروان، وعابرسبيل، ومحمود حسن إسماعيل فى صدر ديوانه قاب قوسين. وقد يوضع العنوان للديوان بعد وفاة صاحبه، كما صنع عامر العقاد بعد وفاة العقاد فى عنوان ديوان «ما بعد البعد»، وكما صنع أحمد رامى حين جمع

ديوان ناجى بعد وفاته؛ فأسماه الطائر الجريح، وكما صنع جامع شعر الكويتى فهد العسكر، وهو مواطنه عبدالله زكريا الأنصارى، ومثلهما كثير مما جمع بعد وفاة صاحبه.

ومن عناوين الدواوين: الرباعيات، كرباعيات محمد حسن فقى، ورباعيات المنفى لإبراهيم العريض، ورباعيات العزلة الطيبة لحسب الشيخ جعفر، والرباعيات لعلى الجندى، ورباعيات نجيب سرور، ورباعيات كل من: محمد سراج خراز: غناء وشجن، الرياض، ومحمود عارف: فى عيون الليل، الرياض، والتونسى محيى الدين خريف فى رباعياته، ورباعيات إلياس فرحات.

ويذكر السعودى غازى القصيبى فى كتابه سيرة شعرية حديثا عن قصة العنوان فى دواوينه، ومنها: أشعار من جزائر اللؤلؤ الذى كان يودّ أن يسميه ليالى الصبا أو الشباب؛ فوجد تشابها بينه وبين ديوانين سابقين، ثم صار عنوان الديوان لديه حاملا لإحدى قصائده منذ ديوانه قطرات من ظمأ، كما تحدث حسن عبدالله القرشى عن ذلك فى دواوينه.

ومن السمات فى العنوان: تشابه صيغ بعض العناوين مثل شيوع مفردة النار فى: شجرة النار (بالإسبانية) لمحمد الصباغ، المغرب (١٩٥٥)، وزهرة النار لعبدالكريم الناعم، دمشق ١٩٦٥، وزهور النار لأحمد محمد سليمان، والمرايا وزهرة النار، لصابر عبدالدايم (١٩٨٨)، والزهر والنار لناجى علّوش، وزهرة النار لعبداللطيف عبدالحليم،، ووردة النار (١٩٩٣) للمغربى عبدالله حمروش (١٩٦٤)، ووردة النار(١٩٩٨) للشاعرة ليندا عبدالباقى،

ولسان النار لأحمد الشهاوى، وتشابه عنوان سرير الغريبة لمحمود درويش مع عنوان ديوان سرير لعزلة السنبلة للمغربى محمد الأشعرى (١٩٥١)، وعنوان شجر الكلام لمحمد أبوسنة، وشجرة الكلام (١٩٨٢) للمغربى عبدالله راجع (١٩٤٨-١٩٩٠)، وشيوع مفردة المرايا فى: مرايا الوقت لعبدالمنعم العقبى، والمقام: من مقام النوى للسورى عبدالكريم الناعم (١٩٨٨)، ومن مقام المنسرح للمصرى عبداللطيف عبدالحليم، وبكائيات على مقام العشق النزارى (١٩٩٥) للّيبى عبدالمولى البغدادى..

ومن السمات: ميلاد العنوان فى صيغة الإضافة مثل أجنحة العاصفة لأحمد العدوانى، وأغانى الحياة لأبى القاسم الشابى، ووردة الكهولة لحبيب الصايغ، ونهر الرماد، وبلاد الجوع وهما لخليل حاوى، وأنين الصوارى لعلى عبدالله خليفة، وقد تشيع الظاهرة عند شاعر مثلما نجد فى: حفّار القبور، وشناشيل ابنة الجلبى، ومنزل الأقنان، وأنشودة المطر، وقيثارة الريح، وفجر السلام، وكلها للسياب، وسفر الفقر والثورة، وعيون الكلاب الميتة، ويوميات سياسى محترف، وقصائد حب، وقمر شيراز، ومملكة السنبلة، وكلها للبياتى، ونحلة الله، وعبْر الحائط، وأعمدة سمرقند، ورباعيات العزلة، وكلها لقاسم حدّاد، وأوراق الزيتون، وآخر الليل، ومديح الباب العالى، وحصار المدائح، وسرير الغريبة، وكلها لمحمود درويش، وأحلى قصائدى، وثلاثية أطفال الحجارة لنزار قبانى، ومقتل القمر لأمل دنقل، وسيرة البنفسج، وآية جيم، وزمان الزبرجد، وبستان السنابل، وقصائد البنفسج والزبرجد، وأزل النار.. وكلها لحسن طلب.

ومن السمات اقتران العنوان «بأداة التعريف الـ» كالرسم بالكلمات لنزار قبانى، والعرائس لإبراهيم العريض، والمبحرون مع الرياح، والخروج من الدائرة، وهما لخليفة الوقيان، والرعد الجريح لخليل حاوى، والمعبد الغريق للسياب، والليل والفرسان، واللحن الأخير، وهما لفدوى طوقان، والجدارية لمحمود درويش. وقريب من التعريف بأل البدء باسم الموصول: الذى يأتى ولا يأتى للبياتى.

ومن السمات العكسية: التنكير مثل: قصائد من نزار، وقصائد متوحشة، وقصائد مغضوب عليها، وكلها لنزار قبانى، وقصائد إلى بيروت لحبيب الصايغ، وملائكة وشياطين، وأباريق مهشمة، وكلمات لا تموت، وعشرون قصيدة، وكلها للبياتى، وتعليق على ما حدث لأمل دنقل، ومحاولة رقم ٧، وأعراس، وأحد عشر كوكبا، وكلها لمحمود درويش، ويلاحظ أن من كثر لديه المعرف بالإضافة، أو بأل، كثر عنده التنكير، ولكل مغزى ودلالات.

ومن السمات توظيف الأرقام، مثل: عشرون قصيدة للبياتى، وخمسون عاما فى مديح النساء لنزار قبانى، وثلاثون قصيدة لتوفيق صايغ، ومحاولة رقم ٧، وأحد عشر كوكبا، وهما لمحمود درويش، وأوراق الغرفة ٨ لأمل دنقل، وشهادة بالأصابع الخمس، وواحد وعشرون بحرا، وكسور عشرية، وكلها لأحمد دحبور، وسبع قصائد ثورية لليبى محمد سعيد المشاط، والأرغون للسعودى عبد السلام هاشم حافظ.

أو الحرف مثل: كتاب الشين لعلى الشرقاوى، و«معجم الغين» لعلاء عبد الهادى .

ومن السمات فى سياق الجمل:

التكرار مثل: هى أغنية هى أغنية لمحمود درويش. ومن السمات: الجملة الاستفهامية: أيورق الدم؟ لسعد الحميدين، ولماذا تركت الحصان وحيدا؟ لمحمود درويش.

وجملة التمنى مثل: ليت الفتى حجر! لمحمود درويش، أو الجملة الفعلية: المعطوفة على محذوف: وتنتحر النقوش أحيانا لسعد الحميدين، وجيء بالنبيين والشهداء لحسب الشيخ جعفر. أو غير المعطوفة: يمشى مخفورا بالوعول لقاسم حداد، وأعطنا حبا، ووجدتها، وهما لفدوى طوقان، وأحبك أو لا أحبك، وأرى ما أريد، وهما لمحمود درويش. والتحريف اللغوى فى صيغة الجملة؛ استغلالا لطاقة من الطاقات: التراثية، أو العصرية، أو التاريخية، أو المصطلحية: هوامش على دفتر النكسة، وإفادة فى محكمة الشعر، وأشعار خارجة على القانون، وكلها لنزار قبانى، و هنا بار بنى عبس، والدعوة عامة، والتصريح الأخير للناطق باسم نفسه، وهما لحبيب الصايغ، وبرقيات عاجلة إلى وطنى لسعاد الصباح، وزيارة السيدة السومرية، وأعمدة سمرقند، وهما لحسب الشيخ جعفر، وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة، وأخبار مجنون ليلى، وهما لقاسم حداد، وأغانى مهيار الدمشقى لأدونيس، واستخدام دال «الكتاب»، كما سبق، لدى البياتى فى: كتاب البحر، كتاب المراثى، وكتاب القصائد الخمس لدى أدونيس، وكتاب الأسماء والديار، وكتاب العناقيد والتهجى، وهما لأيمن حمدى، وكتاب الوهم لليبى عبدالمنعم المحجوب، وكتاب المراثى لليبى محمد الكيش، وكتاب الشين

للعراقى على فاضل، ودال «سيرة». لدى البياتى فى سيرة ذاتية لسارق النار.

وإذا ما انتقلنا إلى شبه الجملة قلّتْ الظاهرة مثل: فى وداع السيدة الخضراء لعلى عبدالله الخليفة، وفى مثل حنوّ الزوبعة، لحسب الشيخ جعفر، وأمام الباب المغلق لفدوى طوقان، وإلى مسافرة. ومثلها الحرف: وأشهر نماذجه:«لا» لنزار قبانى، «ولن» لأنسى الحاج (١٩٦٠)؛ تعبيرا عن طرحه الجديد، كما شرح «عبده وازن» فى المقدمة الموجزة للمختارات فى «كتاب فى جريدة» ـ الأهرام.

ومن السمات: العطف بين المفردات: الناى والريح لخليل حاوى، وأزهار وأساطير للسياب، وملائكة وشياطين للبياتى، وتموز والشىء الآخر لفدوى طوقان؛ استهدافا، واستغلالا للمقابلة والتضاد.

ومن السمات التناص بتوظيف النص القرآنى، مثل: «هئت لك»، الآية ٢٣ من سورة يوسف، عند فاروق شوشة، وقد كانت القصيدة الثانية، وأرى تقلب وجهك فى السماء، وحتى يتيسر لك خيط الحلم، وهما لإبراهيم الخطيب، وجىء بالنبيين والشهداء لحسب الشيخ جعفر، وما قتلوه وما صلبوه ولكنْ شبّه لهم (١٩٧٦)، وقرآن الموت والياسمين وهما لسميح القاسم، وديوان آنسْت نارا للفلسطينى سهيل السيد، وديوان والليل الذى يسكننى (١٩٧٥) للسورى ممدوح عدوان (١٩٤١)، وديوان وانشقّ القمر (١٩٧٩) لمحمد عبدالمنعم إبراهيم، وآية جيم (١٩٩١) لحسن طلب، أو بتوظيف المثل العربى القديم: كيف أعاودك وهذا أثر فأسك؟ للعراقى عبدالقادر الجنابى، أو التناص مع عناوين مشهورة فى الأدب العالمى مثل: عنوان ديوان

فاروق شوشة فى انتظار ما لا يجىء، عنوان ديوان الحداد يليق بحيفا، ١٩٧٥ للفلسطينى محمد القيسى (و١٩٤٤) متناصا مع «الحداد يليق بألكترا»، وعنوان ديوان إبراهيم الخطيب " أرى قوافىّ قد أينعتْ " ٢٠٠١ متناصا مع المقولة الشهيرة للحجاج.

وللعنوان رابطة عضوية حميمة بالنص الكلى؛ أى الديوان أجمعه، وتتنوع تلك الرابطة العضوية حسب تنوع موقع القصيدة/ العنوان، أو العنوان / القصيدة بين شقيقاتها، وهو بين:

(أ) إطلاق عنوان القصيدة الأولى على الديوان كله، وهو كثير الشيوع مثل: أنت لى لنزار قبانى، وعبيرالأرض لفوزى العنتيل، ولم نر ذلك فى دواوين البياتى إلا فى ديوانين هما: أباريق مهشمة، وملائكة وشياطين، ونراه فى: قاب قوسين، وصلاة ورفض لمحمود حسن إسماعيل، وحديقة الشتاء لمحمد إبراهيم أبو سنة، ومعركة بلا راية للقصيبى.

(ب) إطلاق عنوان آخر قصيدة، وهو الأقل النادر مثل: اعترافات إنسان لسعد دعبيس.

(ج) إطلاق عنوان إحدى القصائد، وهو الأكثر شيوعا، حيث ترد القصيدة بعد المقدمة مثل: مقتل القمر، وهى السادسة فى الديوان، والبكاء بين يدى زرقاء اليمامة، وهى الخامسة فى الديوان، وتعليق على ما حدث، وهى الخامسة فى الديوان، وكلها لأمل دنقل، ووقت لاقتناص الوقت لفاروق شوشة ؛ حيث كانت الثامنة، والمبحرون مع الرياح لخليفة الوقيان، أو متأخرة مثل: مسافر فى التاريخ لمحمد أحمد العزب، حيث كانت التاسعة، وكما تحدث العقاد عن تعليل

عنوانات دواوينه: أعاصيرمغرب، وبعد الأعاصير، وعابر سبيل، وفدوى طوقان عن ديوانها أمام الباب المغلق، حيث حمل العنوان اسم القصيدة الثامنة.

(د) إطلاق عنوان عام؛ استمرارا للدلالة: يختاره الشاعر؛ تعبيرا عن المعنى الكامن، أو المسكوت عنه، أو الدلالة الهامشية، أو المناخ السائد، ولا يرد، بالضرورة، عنوانا لقصيدة ما فى الديوان كله، وهو اتجاه كثير، رأيناه لدى كل من: أحمد محرم فى مجد الإسلام، وعلى الغاياتى فى وطنيتى، وباكورة شكيب أرسلان (١٣٠٥هـ/ ١٨٨٧)، وصرخة فى واد لمحمود غنيم، وترانيم الليل لعلى الجندى، والأعاصير للقروى رشيد سليم الخورى، وشظايا ورماد لنازك الملائكة، وقالت لى السمراء، وقصائد لنزار قبانى، ورمال عطشى لسليمان العيسى، والخمائل والجداول لإيليا أبى ماضى، وعطر الإيمان لجليلة رضا، وأغنيات على النيل لصالح جودت، حتى لتتجسد وحدة الموضوع فى: صلاة ورفض، والتائهون لمحمود حسن إسماعيل، ولغة من دم العاشقين لفاروق شوشة، ودقات فوق الليل لعبده بدوى. وقد تعنى التسمية إيحاء بما نسميه «النص الكلى»، مثل ديوان الحب والموت لعبده بدوى، ١٩٩٢؛ حيث يتكون من: الحب والموت، وحب كالموت، ولا موت خالصا، وديوان أحمد سويلم لزوميات.

(هـ) ومن السمات ما نجد من امتداد العنوان وسريان الصيغة؛ استجابة لصيرورة الدافع أو المؤثر: حيث وجدنا لدى على الجندى: أغاريد السحر، تلاه ألحان الأصيل، أعقبه ترانيم الليل، وعند العقاد:

أعاصير مغرب، فبعد الأعاصير، وعند زكى مبارك: ألحان الخلود، وأحلام الحب، وأطياف الخيال، وعند سعد دعبيس: أغانى إنسان، ديوانه الأول (١٩٦١)، فالثانى اعترافات إنسان (١٩٧١)، و فى ديوانى: أغانى الكوخ (١٩٣٤)، وهكذا أغنى (١٩٣٧) لمحمود حسن إسماعيل، وديوانى: الملاّح التائه، وليالى الملاح التائه لعلى محمود طه.

وتوارد دالّ «كنعان»، أو الكنعنة، أو الكنعانياذا، أو الرعوية الكنعانية فى عنوان ديوان الشعر الفلسطينى بخاصة منافسا دال الحجر، مثلما نرى فى العناوين الآتية : الفتى كنعان لأحمد مصلح، والكنعانياذا ١٩٨٣، ويتوهج كنعان، ورعويات كنعانية (١٩٩٢)، وثلاثتها لعز الدين المناصرة الذى بدأ بهذا الرمز الكنعانى منذ ١٩٦٤، ولقّب " شاعر كنعان "، ومن قصائده : دموع الكنعانيات والذى يقول : " أنا عز الدين المناصرة : سليل شجرة كنعان .." - الأعمال الكاملة ص ٤٢٩، والذى نال جائزة سيف كنعان من هيئة التوجيه الوطنى فى السلطة الوطنية الفلسطينية سنة ١٩٩٨، وشاع توظيف هذا الدال فى الشعر الفلسطينى رمزيا ؛ فرأيناه فى الدواوين : كنعان يقرع الأجراس لعطاالله قطوش، وأناشيد الفارس الكنعانى (١٩٧٢) لمحمد سمحان (و١٩٤٢)، وطقوس خاصة للفتى كنعان، لأحمد الصالح، وفرس لكنعان الفتى (١٩٩٥) للفلسطينى خالد محمد صالح، واشتعالات امرأة كنعانية (١٩٨٨) لسلوى سعيد مصطفى (و١٩٤٥)، وكنعانيات كل من: سميح القاسم، وعلى الصحّ .

مثلما يتوارد دالّ «بابل» فى ديوان الشعر العراقى ولدى الشاعر العراقى مثل: البابليات (١٩٨٩) لساجدة حميد الموسوى.

وتوارد دالّ النيل لدى شعراء حوض النيل، وتوارد دالّ النوارس لدى شعراء السواحل والشواطئ مثل: عودة النوارس للبورسعيدى سامح درويش، وعلى جناح نورس لليبى عبدالمولى البغدادى.

وينبع هذا من شيوع الدلالة فى العنوان، وهذا كما يروى من أن إيليا أبو ماضى سأل الشاعر المهجرى " ميشال بشير المجيدثاوى " : لماذا سميت ديوانك " غروب " سنة ١٩٤٧، والأولى بك أن تسميه " شروق " (مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة أبو فاضل، دال الجيل، بيروت ط١ ١٩٨٥) .

ومن السمات ما أسميه " الديوان المكان "، ويبرز فى هذا النوع الشاعر السورى " سليمان العيسى " بما خصصه من دواوين شعرية خالصة، أو ممتزجة بشىء من نثره منتسبة لمكان ما، من ذلك دواوينه ومجموعاته :

ديوان اليمن، هيئة الكتاب صنعاء ١٩٩٩، ويمانيات، مجموعة شعرية، وزارة الثقافة صنعاء ٢٠٠٢، وأمشى وتنأين : قصائد لصنعاء، وزارة الثقافة صنعاء ٢٠٠٤، وديوان عدن، جامعة عدن، ٢٠٠٤، وأنا وحلب، وزارة الثقافة دمشق ٢٠٠٦، وأنا وجزيرتنا العربية، شعر ونثر ط١ النادى الأدبى بالرياض، والمركز الثقافى العربى الدار البيضاء، وبيروت ٢٠٠٨، وديوان لبنان، دمشق، وأنا والساحل العربى السورى، وكتاب اللواء (لواء الإسكندرونة)، وديوان العراق، وديوان أنا ومصر العربية، والدواوين الأخيرة قيد الطبع.

ومن السمات شيوع ألقاب الشعراء: كأمير الشعراء، أحمد شوقى، وشاعر النيل، حافظ إبراهيم، وشاعر الأعراف، الهمشرى، وشاعر البرارى، محمد السيد على شحاتة وديوانه الصادر سنة ١٩٢٨، والشاعر القروى، رشيد سليم الخورى، تلك التى وصفه بها نجيب فلسطين فى جريدته المؤدب؛ فذيل بها، من بعد، قصائده، أما شقيقه فلقّب الشاعر المدنى، وشاعر الوطن الكبير الليبى أحمد رفيق المهدوى. كذلك الأسماء المستعارة للرجال والنساء من الشعراء، وهى كثيرة.

وظهرت دواوين وليدة سجن الشاعر كما حدث للفلسطينى فائز أبو شمالة، الذى كتب ديوانه حوافر الليل فى سجن نفحة الإسرائيلى، ونشره اتحاد كتاب الضفة وغزة ١٩٩٠ .

ومن السمات اهتمام كبريات المطابع ودور النشر بطباعة الديوان منذ وقت باكر يرجع إلى العهد الذى طبعت فيه بعض الدواوين بالحجر، كما طبعت مطبعة بولاق دواوين كثير من الشعراء أمثال: على أبى النصر، وعبد الرحمن العيدروس، كما سنرى فى فقرة قادمة عن المطبعة ونشْر الدواوين.

هـوامش

(١) مواد البيان، على بن خلف الكاتب (ت فى مطلع القرن الخامس الهجرى)، تحقيق حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ١٩٨٢، «قول فى العنوان» ص ٤٩٦– ص ٤٩٩.

(٢) (جوهر الكنز، منشأة المعارف، د.ت ص٢٣٧).

(٣) (زاد المعاد فى هدْى خير العباد) ط٣ ١٩٧٣،ج٢ص٥.

(٤) (مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبى، العدد ١٩،يونيو، ٢٠٠٠ ص٢٧٣ وما بعدها)

(٥) تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة م. لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ نوادر المخطوطات، المجموعة السابعة ١٩٥٥).

(٦) انظر: الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر بن الأنبارى، واللسان لابن منظور، والمرصّع فى الآباء والأمهات والبنين والبنات والأدواء والذوات لمجد الدين ابن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائى، ومواد البيان لعلى بن خلف، تحقيق حسين عبداللطيف.

(٧) (ط١ دار الآفاق العربية ٢٠٠٠ ٩٦ص)، والجرجانى فى (التعريفات)، تحقيق إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب العربى، بيروت ط١ ١٤٠٥.

(٨) (جوناثان كلر، فرديناند دى سوسير، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ٢٠٠٠، ص ٣٩، وكير إيلام، مدخل إلى السيميوطيقا، فصل العلامات فى المسرح، ترجمة سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية ١٩٨٠، ص ٢٥٢،، ودراسات فى سيمياء المسرح ترجمة نجوى عانوس، مؤسسة الطوبجى، ٢٠٠١ ص ٧٩ وما بعدها).

(٩) انظر تعليقا آخر على هذا العنوان فيما كتبه إبراهيم نمر فى «حداثة الخطاب وحداثة السؤال»، مركز القدس للتصميم ط١ ١٩٩٥ص ٨١ وما بعدها، ومناقشة أحمد عبدالحى دلالات العنوان لدى «الكتاب أمس المكان الآن» لأدونيس، وتراسله مع: الكتاب الدينى، والكتاب النحوى، والكتب

التراثية السالفة للنفرى، وابن عربى، وكتب أدونيس الأخرى، بصيغته التعريفية المفردة، وبذاكرته الثقافية، وما فى ذلك من تعدد الرؤى والتأويل «أدونيس استراتيجية الخطاب فى الكتاب، ورفْض استنساخ الماضى فى الحاضر» م. الشاعر، طنطا، ٢٠٠١ ص ٩ وما بعدها).

(١٠) (حداثة الخطاب وحداثة السؤال، مركز القدس للتصميم والنشر، ط١ ١٩٩٥ ص٢٧ وما بعدها).

(١١) فى المعاجم: الديوان، ويفتح،: مجتمع الصحف، والكتاب يكتب فيه أهل الجيش، وأهل العطية، وأول من وضعه فى العربية عمر رضى الله عنه، والجمع «دواوين ودياوين»، والمقصود هنا مجتمع شعر الشاعر، ويتصل بذلك ما كتبه السلف عن: الدفاتر الصغيرة فيها من كل علم طرف، والكراسة، والكتاب، والديوان، والتدوين إبّان حركة التدوين والتأليف، حيث دوّنتْ كتب وتفاسير وأحاديث وأخبار وترجمات من نقول مختلفة على نحو ما يروى السيوطى عن الذهبى، وما صنعه كتّاب القبائل ودواوينها، من تدوين للشعر ونسب القبائل، حتى وضع عمر بن الخطاب ديوانا لإحصاء أسماء القبائل والجنود، وأحصى الآمدى للقبائل ستين ديوانا ترجع إلى رواة الطبقة الأولى، كما حرص معظم الشعراء على تدوين شعرهم أو إملائه، أو حرص غيرهم من الرواة، فجمع الأصمعى ما أعجبه من شعر فى أصمعيّاته، وجمع أبو عبيدة نقائض جرير والفرزدق فى أضخم مجموعة شعرية تعرض لتاريخ شعب، وبوجه عام كان مصدر الدواوين القديمة موزّعا بين المصادر الأدبية التراثية من مثل: كتب الجاحظ (ت٢٥٥)، والكامل فى اللغة والأدب للمبرد (ت ٢٨٥)، وطبقات الشعراء لابن المعتز (ت ٢٩٦)، والزهرة لأبى بكر الأصفهانى (ت ٢٩٧)، وكتب: الطبرى (ت ٣١٠)، والصولى (ت ٣٣٥)، والمسعودى (ت ٣٤٥)، وكشاجم (ت٣٥٠)، وأبى الفرج الأصفهانى (ت ٣٥٦)، وأبى على القالى (ت ٣٥٦)، وحمزة الأصفهانى (ت ٣٦٠)، والآمدى (ت ٣٧٠)، وأبى حيان التوحيدى (٣٨٠)، والتنوخى (ت٣٨٤) والجرجانى صاحب الوساطة (ت ٣٩٢)، وأبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥)، والثعالبى (ت ٤٢٩)، والمرتضى (ت ٤٣٦)... إلخ. انظر، ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلى، ط١، دار المعارف ١٩٦٢، وحياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى، يوسف خليف، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٥، والحياة الأدبية فى البصرة إلى نهاية القرن الثانى

الهجرى، أحمد كمال زكى، دار الفكر، دمشق ط١ ١٣٨١/ ١٩٦١، ص ١٦١، وما بعدها، والحسين بن الضحاك ـ حياته وشعره، شوقى رياض، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة ١٩٧٢، وغيرها.

(١٢) انظر عبد الحى دياب، مشاكسات أدبية، تونس ص٢٣، وهو نص حديثه معه بالمجلة المصرية، أبريل ١٩٦٢، العدد ٦٣.

وعن العنوان انظر: من بواكير ماكتبناه عنه فى رسالتى لنيل درجة الدكتوراه عن أسماء قصص محمد عبدالحليم عبدالله، ١٩٧٣، وكتابى ديوان الشعر فى الأدب العربى الحديث، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٨، فصل أسماء الدواوين ص٣٣–٣٨، وكتابى محمد عبدالحليم وفنه القصصى ، لونجمان، القاهرة ١٩٩٠ ،فصل أسماء أعماله، ثم بعد ذلك فى كتابى رؤية النص الإبداعى عن أسماء أقاصيص مجموعة همس الجنون لنجيب محفوظ، وكتابى أصوات النص الشعرى، وانظر محمد عويس العنوان فى الأدب العربى (النشأة والتطور)، القاهرة الأنجلو ط١ ١٩٨٨، ومحمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٨، وعتبات النص، لعبد الفتاح الحجمرى، شركة الرابطة ط١ الدار البيضاء ١٩٩٦، وجميل حماوى، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣، يناير / مارس ١٩٩٧. وج. ب. براون وزميله، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفى الزليطنى وزميله، النشر العلمى بجامعة الملك سعود، الرياض ١٩٩٧، ومحمد الهادى المطوى، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فى ما هو الفارياق، الكويت مجلة عالم مج ٢٨، ع يوليو / سبتمبر ١٩٩٩، و ديوان الشاعر القروى، دراسة أسلوبية، محروس محمود عبد الوهاب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، أسيوط ١٩٩٩، فصل عناصر العنونة وطبيعتها فى شعر القروى ص ٢–١٥. ، وحميد لحمدانى، عتبات النص الأدبى " بحث نظرى "، مجلة علامات فى النقد، النادى الأدبى بجدة، العدد ٤٦، شوّال ١٤٢٣ هـ، ومحمد أبو عزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، جدة، مج ١٤، العدد ٥٣، رجب ١٤٢٥هـ، ومعجب العدوانى، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادى الأدبى، جدة، ط١ ١٤٢٣ / نوفمبر ٢٠٠٢ .

عتبة المقدمات فى القول الشعرى

مقدّمة المقدّمة :

تقوم المقدمة بدور كبير علميا، ومنطقيا، ونفسيا، ومنهجيا، وتذوقيا جماليا فى مجال الأدب، وبخاصة فى الشعر .

يتنوع هذا الدور بين : الافتتاح، أو التمهيد، أو التعريف، أو التأريخ، أو التفسير. ومطالعة المؤلفات العربية تقفنا على نماذج عديدة شهيرة تكشف عن اهتمام السلف بها، قال القنوجى ـ صديق بن حسن (ت ١٣٠٧هـ/ ١٨٨٩م) : " المقدمة هى ما يتوقف عليه الشىء، وهى من التقديم بمعنى التقدّم "، وقال : " هى ما له دخْل فى خصوص الكتاب ... وهى طائفة من الألفاظ قدّمتْ أمام المقصود لدلالتها على ما ينفع فى تحصيل المقصود " (١)، وقد ضمّ كتاب " عبقرية التأليف العربى ـ علاقات النصوص والاتصال العلمى " فصلا طريفا عن " التأليف التمهيدى للنص : مقدمات العلوم ومقدمات

الكتب " أبان عن فوائد المقدمة من : تمييز حدود العلم وموضوعه، ووضع الأسس والمبادىء، والإعانة فى تحصيل الفن، وكشف الحقيقة، وذكر الأمثلة الشاملة، وشرحها شرحا وافيا فى مجال المصنفات والكتب (٢). وحديثنا هنا عن المقدمات فى الشعر، وبخاصة ما يكون بين يدى القصيدة، أو فى مستهلّ الديوان .

١ـ المقدمة النثرية:

تقوم المقدمة من الديوان ـ كما هى من غيره ـ مقام النافذة أو المدخل إلى العمل الأدبى، فهى من هنا ذات مكانة فنية بما تتضمنه من تحديد منهج الشاعر ومنحاه ومدرسته واتجاهه، كما تعين الدارس فى فهم الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية المحيطة بالشاعر ومدرسته، أو الممهدة له، كما تعين فى فهم النص ومضمونه؛ بما تقدمه من تفسيرات داخلية قد تزيل غموضا حول قصيدة، أو قد تشرح بعض دلالاتها، فضلا عما تتضمنه المقدمة من حديث عن معاناة الإبداع الفنى، وعن طريقة الشاعر فى التأليف، ونظرته إلى وسائله الفنية، وغير ذلك مما يربط بين الشاعر وعمله، وهى أمور تهم كثيرا دارسى الأدب ونقاده، وتوجههم.

وإشارة موجزة إلى مجال غير مجالنا، وهوالأدب النثرى، نجد ما كان من أهمية للمقدمات والتذييلات التى كتبها «برنارد شو» لأعماله المسرحية، وما احتوته من مبادئ، وأفكار، وأحداث، ووثائق فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية احتلت ما يقرب من ثلاثين عاما فى القرن التاسع عشر، حتى عدها البعض كأنها اليوتوبيا، وبعضها كان بحثا شاملا، وبلغ عدد الصفحات فيها أربعين صفحة، كما هو فى مقدمة

مسرحية «الميجور باربرا»، كما كان بعضها قصيرا كمقدمة «بيجماليون»؛ حيث جاءت فى ثلاث ورقات، كذلك صدّر «فيكتور هوجو» مسرحيته (كروموبل) سنة ١٨٠٠ بمقدمة نقدية.

ونعود إلى مجال الشعر العربى الحديث والمعاصر؛ حيث احتلت المقدمات مكانة مرموقة، وبخاصة لدى مدرسة الديوان التى اتخذت منها نافذة لبسط نظريتها؛ فشرحت منهجها على نحو فاق ـ على عكس ما هو متوقع ـ ما عرضه كل من المازنى والعقاد فى كتابهما الحادّ الانفعالى «الديوان فى الأدب والنقد»، من نظرية وآراء واتجاه، وقد تابع الديوانيون ـ فى اهتمامهم بكتابة المقدمات ـ شاعرهم الرومانسى الإنجليزى المفضل «وليم وردزورث»، الذى قدّم تصديرا نظريا سنة ١٨٠٠ لما كان قد كتبه من «القصائد الغنائية» سنة ١٧٩٨، وظهر ذلك فى طبعاتها المتتالية حتى سنة ١٨١٥، وهذا التصدير الذى كتبه «وردزورث» يعدّ من بيانات الحركة الرومانسية الإنجليزية، وقد ترك أثره، بلا شك، فى المعجبين به من شعراء الرومانسية العرب، وبخاصة شكرى والعقاد.

نستطيع أن نصنف مقدمات الدواوين إلى نوعين أحدهما: ما كتبه الشاعر لديوانه أو لقصيدته نثرا، والآخر ما كتبه غيره له، وكلاهما يعدّ مرجعا من مراجع الدراسات الأدبية تفتقر إليه البحوث وتستعين به، كما يسهم فى توجيه الحركة الأدبية ويؤرخ لها فى الوقت نفسه، وهذا شىء غير البداية البسيطة المتمثلة فى التقريظ الذى نرى من أمثلته العديدة تقريظ كل من: شوقى، ومحمد عبد المطلب لديوان أحمد أبى النجاة (١٨٩٢) الصادر سنة ١٩٢٤.

(أ) مقدمة الشاعر لديوانه:

قد لا يكتفى الشاعر بكتابة مقدمة لديوانه، فيفرد كتابا للحديث عن تجربته فى الشعر وممارسته إياه، فيرْحب مجاله، وتتسع الصفحات بين يديه ليقدم للباحثين خلاصة موقفه ونظرته إلى الشعر، وأبعاد تجاربه الفنية به، من ذلك ما كتبه صلاح عبدالصبور فى كتابيه: (حياتى فى الشعر)، و(وتبقى الكلمة)، وكذلك ما صنعه عبد الوهاب البياتى فى (تجربتى الشعرية ـ ١٩٦٨ ـ بيروت)، وأمثالهما.

أما كتابة الشاعر مقدمة ديوانه، فأمثلته عديدة منها: مقدمة كل من: البارودى عن فن الشعر فى ديوانه، وشوقى فى ديوانه القديم، حيث يتحدث عن تجربته مع الشعر بادئ أمره، وخليل مطران فى ديوانه، ومصطفى صادق الرافعى فى ديوانه، والعقاد فى مقدمات دواوينه كلها(٣)، وفى دواوين: عبدالرحمن شكرى، ومحمد مصطفى الماحى، ومحمد الأسمر الذى كتب تمهيدا لديوانه، والقروى فى الأعاصير (١٩٦٢)، وعلى الجارم فى ديوانه، ومحمود غنيم فى مقدمة ديوانه فى ظلال الثورة، والدكتور عبدالقادر القط فى ديوانه ذكريات شباب، ومحمود حسن إسماعيل فى ديوانه أين المفر؟ (ط١ ١٩٤٧) وهى مقدمة رائعة، وفى ديوانه قاب قوسين، ومقدمة إلياس أبو شبكة لقصيدته «غلواء» (١٩٤٥) التى كتبها بين ١٩٢٦ ـ ١٩٣٢، وكذلك مقدمته لأفاعى الفردوس (١٩٣٨)، حيث يبين موقعه فى الأولى، ويعّرف بالشعر فى الثانية، وفوزى العنتيل فى مقدمة الطبعة الثانية من عبير الأرض (١٩٧٥)، ومقدمة ديوانه رحلة فى أعماق الكلمات ١٩٨٠، وأحمد زكى أبو شادى فى دواوينه: أطياف الربيع

(١٩٣٣)، وفوق العباب (١٩٣٥)، ومن السماء (١٩٤٥) وفيها آراء نقدية قيمة عن الشعر والتجديد فيه، وإيليا أبو ماضى فى الجداول بعنوان الفاتحة(٤)، وعبده بدوى فى السيف والوردة، وكلمات غضبى، والحب والموت، وهجرة شاعر، ومحمد، والجرح الأخير، وأعماله الكاملة، ومحمد هاشم رشيد فى ديوانه الأول وراء السراب(١٣٧٠هـ)، وفاروق شوشة فى أعماله الكاملة (١٩٨٦)، وإسماعيل الصيفى.

وكان ديوان ملائكة وشياطين للبياتى الوحيد، من بين دواوينه، الذى حمل مقدمة بقلم الشاعر، وقدم الشاعر الإماراتى أحمد أمين مدنى لديوانه حصاد السنين بمقدمة وافية عن الشعر الجديد تاريخا وتجديدا.

وربما كان العقاد أبرز الشعراء فى هذا المجال بما كتبه من مقدمات لدواوينه، حيث كتب فى ديوانه بعد الأعصاير مقدمة بعنوان (نقد النقد)، وتحدث عن الفكرة فى الشعر، ودافع عنها دفاعًا حارًا.

وكذلك شكرى فى مقدمته لديوانه الثالث (١٩١٥) حيث تحدث عن أهمية العاطفة للشاعر، وحاجته إلى الذهن الخصب، والذكاء والخيال الواسع، وقد ينتقل إلى الخاتمة فيختتم الطبعة الثانية من ديوانه الأول سمة ١٩٣٤، مشيدا بأستاذه مطران، وتلمذته على يديه، محدّدا التاريخ منذ ثلاثين عاما وقت كتابة الخاتمة، ومقدمته لديوانه الخامس.

وصدّر رشيد سليم الخورى ديوانه بمقدمة فى ١٤ ص، وحمل ديوان الفجر الأول (١٩٢١) لشيبوب تمهيداً من الشاعر، وحمل

ديوان كان لى قلب مقدمة بقلم مؤلفه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى،، وكتب أمين الريحانى مقدمة ديوانه هتاف الأودية.

وقدّم شفيق المعلوف لمطوّلته عبقر بمقدمة مطوّلة، وقدّم الجزائرى عبدالله حمادى لديوانه تحزّب العشق يا ليلى بمقدمة تنظيرية عن الحداثة والمعاصرة، وقدّم محمد حسن عواد لديوانه قمم الأولب، وقدّم عبدالمنعم عواد يوسف لديوانه للحب أغنّى عن: قصتى مع الشعر، وكذلك فى ديوانه وكما يموت الناس مات.

وقدم كامل أمين لديوانه الطوفان والمدينة السمراء عن الشعر وتطوره، وقدّم كمال نشأت لديوانه رياح وشموع، وقدّم المتوكل طه لديوانه حليب أسود.

وقدّمت نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد بمقدمة مهمة شارحة مذهب الشعر الجديد، وصدر للسياب بعد وفاته كتابه (رسائل السياب) (٥)، وفى هذا الكتاب نجد مدخلاً فنياً لفهم كثير من جوانب شعر السياب، وقدم عز الدين إسماعيل لديوانه «دمعة للأسى دمعة للفرح» شارحا فن الإبيجراما.

تعيننا القراءة على فهم دور المقدمة فى ديوان الشاعر، إذ تصور جوانب من شخصيته، وتقدّم وثيقة ذاتية وإنسانية وفكرية عن صلاته بغيره، كما تكشف عن مواقفه بما يقدم من إيضاحات عديدة عنه، ونفهم من هذه الرسائل شيئا عن ميلاد القصيدة، ونشرها، من ذلك حديثه عن أنشودة المطر وكان قد أرسلها إلى سهيل إدريس لتنشر فى الآداب البيروتية. وكان قد صدّر ديوانه أساطير (١٩٥٠) بمقدمة تتحدث عن التجريب الشعرى، وتتناول تجارب الشعر الجديد وتشرح أبعادها.

وقد أفاض إحسان عباس فى مقدمة ديوانه الوحيد «أزهار برية»، الذى كان حصاد سنوات (١٩٤٠–١٩٤٨)، كما يدل العنوان الفرعى، وكما بسط الشاعر القول فى مقدمته بمثل ما أفاض فى الحديث عن نفسه وشعره: إنسانا وباحثا وشاعرا.

وتنْبع أهمية المقدمات من رغبة الشاعر فى بسط رأيه فى ظاهرة تجديدية، أو تعريف للشعر، أو مناقشة قضية من قضاياه، مثلما رأينا لدى نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) ١٩٤٩، ولدى عز الدين إسماعيل فى مقدمة ديوانه (دمعة للأسى دمعة للفرح) فى فن الإبيجراما، وأحمد هيكل فى مقدمة ديوانه (أصداء الناى) ١٩٨٠، ومقدمة ديوانه (حفيف الخريف) ١٩٩١ معرّفا بالشعر ودعائمه، وفى تذييل ديوان (تنويعات غنا دارمية) لمحمد أحمد العزب ٢٠٠٠، حيث يشرح تجربته الطامحة للتجديد فى هذا الديوان.

وشاعت المقدمات لدى كثير من الشعراء السعوديين، أمثال: عبدالله الفيصل فى ديوانه محروم، وعبد الله بن خميس فى مقدمته المطوّلة لديوانه على ربى اليمامة، وزاهر عواض الألمعى للألمعيات، وديوانه الآخر على ربى الجهاد، وإبراهيم محمد جدع للأهازيج، وحسن عبدالله القرشى لدواوينه كلها فى مقدمات قد تطول وقد تقصر، بما فى ذلك من حديث عن الشعر وماهيته ودوره وكونه مرآة لصاحبه، وشكْله ومضمونه، ولمحات عن حياته واهتماماته الفكرية (٦)، وأبو عبد الرحمن بن عقيل فى توطئته لديوانه النغم الذى أحببته ص١٣ـ ١٨، وعبدالسلام هاشم حافظ من مقدمة وخاتمة بعنوان: أما قبل، وأما بعد، وحسين سرحان فى أجنحة بلا ريش، ومحمد بن على

السنوسى فى ديوانه الخامس نفحات من الجنوب، وفى القلائد، حيث المقدمة الشعرية، ومعيض البخيتان فى الهجير، وماجد الحسينس فى الحيرة، ومحمد هاشم رشيد فى على ضفاف العقيق، وسعد البواردى فى ذرات فى الأفق، ومحمد السليمان الشبل فى نداء السحر، ومحمد فهد النفجان فى نداء حبى، وأحمد محمد جمال فى ط٢ من وداعا أيها الشعر؛ حيث اتجه، بعد ذلك، للدراسة الأدبية، وطاهر زمخشرى فى عودة الغريب، ونافذة على القمر فى كل باب من أبوابه، وللنقاد رأى معترض لمقدمات للقصائد، كمندور فى الميزان الجديد ص٧٢، وقد تتأخر كلمة الشاعر إلى الخاتمة، كما صنع كل من: القرشى فى خاتمة زخارف فوق أطلال عصر المجون، ومعيض البخيتان فى شموخ القرية، وعبد السلام هاشم حافظ فى خاتمة عودة الفيضان.

ولم يكتف الشعراء العرب بكتابة مقدمات دواوينهم، إذ يكتب الشعراء، أحيانا، مقدمات لدواوين زملائهم الشعراء على نحو ما صنع العقاد وشكرى؛ فيكتب عبدالمنعم عواد يوسف مقدمة ديوان (مهاجر) لنجيب كيلانى، القاهرة ١٩٨٦، ومرايا المتوسط ليوسف نوفل، ويكتب مجاهد عبدالمنعم مجاهد مقدمة الأعمال الكاملة تعريفا بالشاعر كامل أيوب ٢٠٠٢، والعامل المشترك بين تلك المقدمات هو إفصاحها عن منهج الشاعر واتجاهه مثلما يقول خليل مطران:

«عدت إليه (أى الشعر) وقد نضج الفكر، واستقلّتْ لى طريقة فى كيف ينبغى أن يكون الشعر فشرعت أنظمه؛ لترضية نفسى حين أختلى، أو لتربية قومى فى الحوادث الجلّى، متابعا عرب الجاهلية،

فى مجاراة الضمير على هواه، ومراعاة الوجدان على مشتهاه، موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب، لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات، والمطروق من الأساليب، وذلك مع الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط فى شىء منها إلا ما فاتنى علمه أو تجاوز إدراكى فهمه».

وحديثه عما تمتاز به القصيدة الحديثة، وهو تحقيق الوحدة العضوية، وهو نص بالغ الأهمية فى حركة النقد الحديث:

«هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها». وكذلك بيانه مجالات التجديد لديه ودوافعها ومظاهرها.

ويقف فى وجه معارضيه قائلا:

«قال بعض المتعنتين الجامدين من المتطلسين الناقدين: إن هذا «شعر عصرى»، وهمّوا بالابتسام، توهم أن من بوارق أسرّتهم ما يكون أشد من وقع السهام. فيا هؤلاء. نعم، هذا شعرى، وفخره أنه عصرى، وله على سابق شعره مزية زمانه على سالف الدهر».

ومن ذلك ما قاله الرافعى فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه، ويرى عباس محمود العقاد فى مقدمة ديوانه (بعد الأعاصير) أن العاطفة لا تناقض المنطق يقول:

«العاطفة لا يمكن أن تكون مناقضة للمنطق متى عرفناها حق المعرفة. وجمعنا مقدماتها ووصلناها وصلا مستقيما بنتائجها».

وقد يقدم لقصيدة من قصائده، كما صنع فى مقدمة قصيدة (ترجمة شيطان) حين نشرها فى ديوانه، بما يبين الدافع إلى كتابتها عقب قيام الحرب العالمية الأولى، ثم لما جمع دواوينه الأربعة فى مجلد واحد سنة ١٩٢٧ حذف تلك المقدمة وكتب أخرى غيرها.

وفيما كتبه محمد مصطفى الماحى مقدمة لديوانه الصادر سنة ١٩٣٥ ولطبعته الثانية سنة ١٩٥٧ نجده يعرفنا أن ديوانه صدر وقت صدور ديوانَىْ: الملاح التائه لعلى محمود طه، ووراء الغمام لإبراهيم ناجى، وفى هذا ما يقفنا على سر خفوت صوت ديوانه نظرا لاختلاف منهجه واتجاهه عن منهج صاحبيْه؛ فهما صوتان لاتجاهين، هو صوت لاتجاه محافظ، والآخر للجديد. ونجد فى مقدمته ما يساعدنا على هذا الاستنتاج.

أما محمد الأسمر فيمهد لديوانه بثلاث صفحات نعتقد أنها ذات قيمة أدبية لدى دارسى الأدب بتحديده ما يعانيه الشاعر وما يلزمه من أدوات هى:

الاطلاع على اللغة وآدابها، والشعور الصادق، والقدرة على صياغة الشعور بألفاظ متخيرة.

كما تبدو أهمية عرضه لتجربة المعاناة فى عملية الابداع الفنى لدى الشاعر يقول: «وحال الشاعر فى معاناته لنظم الشعر أشبه الأشياء بحال التى تلد، فمعانى الشاعر وصياغته اللفظية التى تتمخض عنها انفعالاته النفسية أبياتا من الشعر ليست فى الحقيقة

إلا ميلادا لبنات أفكار الشاعر، ولعل هذا هو السبب الأكبر لتعصب الشاعر لشعره وحبه إياه، ايا كان هذا الشعر. كما هو شأن الأم مع أبنائها، والوالد مع أولاده».

ويشير إلى شدة ما يعانيه من انفعالات فى أثناء التأليف حتى ليجد القصيدة ممسكة بتلابيبه كأنها الأمواج، ويتحدث عن طريقته فى الكتابة حين يجد نفسه - أول نظمه - مسوقا إليها بشعور خفى، فيأخذه التيار الجارف فيربدّ وجهه، ويذبل بصره ويغيب عمن حوله، ينام نوما متقطعا ثم يكتب ما تم له، ويخيل إليه أن مخه (ساعة) تؤدى عملها، ويخيل إليه أن قلبه موقد ملتهب يمنح الحرارة لرأسه فيتقاطر الشعر، وأنه لا يرتبط فى تأليفه بوقت أو مكان، وأنه يعجب حينما يقرأ ما كتب حتى كأنه ليس بصاحبها.

ويبين منهجه أنه لا يلزم نفسه ما لا يلزم، وأنه ربما خالف علماء العروض فيما لا يتعارض مع النغم الشعرى كما يراه، وأنه لا يتعصب لقديم أو حديث بل يميل إلى الجيد من الشعر فى شتى العصور.

وهذا هو ذا عبدالرحمن شكرى يبسط آراءه، ويعرض نظرته، ويتحدث عن التجربة الشعرية فى مقدمات دواوينه، وحديثه ذو أهمية فائقة نظرا لسبقه إلى هذه الآراء فى وقت باكر، لدرجة أنه سبب دهشة وانبهارا لمعاصريه فآمن به البعض، وأعرض البعض عن آرائه، من ذلك قوله عن التجربة الشعرية:

«لا ينظم الشاعر الكبير إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه».

وقوله: «أما فى غير هذه النوبات فالشعر الذى يصنعه يأتى فاترالعاطفة، قليل الطلاوة والتاثير».

وقوله:«إن وظيفة الشاعر فى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره. والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق، ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظرة».

وقوله:«أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر فيكشف عنها غطاء الظلام؟». ويصفه بأنه يحلق، وينظر فى أعماق الزمن ويلج إلى صميم النفس.

ومن أسبق الأمور التى جرت على قلم شاعرنا دعوته إلى الوحدة الفنية فى القصيدة. وقد مثلت هذه الدعوة تطويرا كبيرا فى الشعر الحديث، بفضلها، وبفضل ما انضم إليها من جهود زميليه إبراهيم عبدالقادر المازنى، وعباس محمود العقاد فى هذا المجال، يقول عن الوحدة الفنية لائما بعض من يقف عند بيت أو أبيات من القصيدة:

(فإنه لا يحاول تفهم مغزى القصيدة الذى لا يستخلص من أبيات مفردة من القصيدة. بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنية وما تقتضيه المقابلة الفنية من اختلاف جوانب الرأى فيها واختلاف حالات النفس التى ضمنتها القصيدة).

وينبغى أن نقف وقفة سريعة أمام مظاهر المقدمات فى الدواوين الشعرية لديه، فقد حرص شاعرنا على أن يجعل فى صدر معظم دواوينه مقدمة موجزة توضح رأيا جديدا له، أو تعرض وجهة نظر عنده، أو تناقش وتفند تعليقات وآراء حول ديوانه السابق، فيما عدا مرة واحدة كتب المقدمة فيها عباس محمود العقاد، وذلك فى الديوان

الثانى: لآلئ الأفكار، وكانت هذه المقدمة بعنوان: الشعر ومزاياه، وذلك عام ١٩١٣، ومن المقدمات: مقدمة ديوان على الجارم، ومقدمة ديوان مختار الوكيل «على باب الله» سنة ١٩٧٧.

وهذه المقدمات وما شابهها، مما صار شبه تقليد دائم، ذات أثر كبير فى إرساء أسس النهضة الشعرية الحديثة، وجيلنا الحالى مدين لهذه المقدمات بالكثير، فبها اكتملت نهضة الشعر التى بدأت على يد البارودى ومن بعده، وبها قام النقد الأدبى الحديث الذى صار يكتمل على أيدى النقاد.

(ب) مقدمات من غير الشاعر:

ونقصد بها ما قدم به كاتب ذو مكانة فكرية أو وطنية أو أدبية لديوان شاعر ما متناولا قضايا فنية أو حقائق أدبية. ونستبعد فى هذا المجال عبارات التقريظ والمديح التى تحفل بالمبالغات وتخلو من الفائدة العلمية.

وأمثلة تلك المقدمات عديدة، ومن مقدمة الكاتب الوطنى ما كتبه الزعيم محمد فريد لديوان (وطنيتى) الذى لم يكتب على الغاياتى سواه، وفائدة التقديم هنا وطنية تاريخية أكثر منها فنية؛ نظرا لمواقفهما الوطنية، فقد حوكم الغاياتى عقب صدور ديوانه.

ومن تلك المقدمات: مقدمة ديوان صالح مجدى بقلم ابنه، ومقدمات ديوان إسماعيل صبرى من كل من: طه حسين، وأحمد أمين، وأحمد الزين، وأنطون الجميل، ومقدمة أحمد الإسكندرى لديوان محمد عبدالمطلب، ومقدمة أنطون الجميل لديوان ولى الدين يكن، ومقدمة أحمد خيرى لديوان الشيخ على أبو النصر، و مقدمة

الدكتور محمد حسين هيكل، ومحمد سعيد العريان لديوان أمير الشعراء أحمد شوقى، ومقدمة محمد المويلحى لديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم (ط محمد هلال ١٩٠٣)، ومقدمة العقاد لديوان المازنى ١٩٠٩، وهى من أشد المقدمات وأبلغها هجوما على الكلاسيكية الجديدة، ومقدمة العقاد لدواوين على الجارم (الدار المصرية اللبنانية ط٢ ١٩٩٧)، ومقدمة محمد صبرى السربونى للشوقيات المجهولة ـ آثار شوقى التى لم يسبق كشفها أو نشرها (جزءان جـ١، ١٩٦١، جـ٢، ١٩٦٢، مطبعة دار الكتب، وط دار المسيرة لبنان ١٩٧٩ فى جزأين)، وهى مقدمة طويلة فى ٥٧ صفحة، ومقدمته لديوان محمود عماد سنة ١٩٤٩، وكثير من الدواوين، كمقدمته للجزء الثالث من ديوانه ١٩١٥، وقل مثل ذلك فى مقدمة الدكتور هيكل لديوان محمود سامى البارودى، ومقدمة الدكتور طه حسين لديوان عزيز فهمى، ولديوان إسماعيل صبرى، وصدور ديوان محمود أبوالفا مع دراسات بأقلام معاصريه سنة ١٩٧٧، ومقدمة أبى حديد لديوان عبدالعليم القبانى «بقايا سراب» ١٩٧٠، ومقدمة طاهر أبو فاشا لديوان محمد محمود عبدالعال، ومقدمة عز الدين إسماعيل للديوان الجماعى «الدم فى الحدائق» لكل من: محمد مهران السيد، وحسن توفيق، وعز الدين المناصرة، ومقدمة الدكتور عبدالعزيز شرف لديوان البياتى، ومقدمة عبد الحميد فهمى مرسى لديوان محمد الأسمر، ومقدمة العقاد لديوان (لآلئ الأفكار) ١٩١٣ لعبد الرحمن شكرى بعنوان (الشعر ومزاياه) ولديوان المازنى١٩٠٩، وكانت من أبلغ المقدمات، واشدها هجوما على الكلاسكية الجديدة، ومقدمة محمد الأمين

الشابى لديوان شقيقه الشابى: أغانى الحياة (ط ١٩٥٥)، ومقدمة نور الدين صمود للأعمال الكاملة للشابى، البابطين ١٩٩٤ فى ١٥ ص،ومقدمة شوقى ضيف لديوان (ترانيم الليل) لعلى الجندى (دار المعارف ١٩٦٤)، ومقدمات الدواوين التى يصدرها المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة فى مشروع الكتاب الأول، ومقدمات الدواوين التى تصدر ضمن سلسلة الإبداع الشعرى، هيئة الكتاب القاهرة، ومقدمة أبى شادى، وأحمد الصاوى محمد لديوان (وراء الغمام) (١٩٣٤) لناجى، ومقدمة إبراهيم الدسوقى أباظة لديوان (ليالى القاهرة) (١٩٥١) لناجى، ومقدمة محمد عبدالغنى حسن لديوان (الطائر الجريح) (١٩٥٧) لناجى وحمل ديوانه الكامل مقدمة لجودت، ودراسة لأحمد هيكل، ومقدمة الدكتور محمد مندور لديوان (عبير الأرض) لفوزى العنتيل، ومقدمة ميخائيل نعيمة للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ـ مكتبة صادر ـ بيروت، ومقدمة محمد عنانى للحب فى زماننا لوفاء وجدى ١٩٨٠، ومقدمة عبداللطيف عبدالحليم للأعمال الكاملة للشاعر عبدالعليم عيسى، ١٩٩٧ .

وفى مقدمة الدكتور هيكل لديوان شوقى فى جزئه الأول نجد نبذة تاريخية تبدأ منذ مقدم الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨ حتى مولد شوقى والعوامل المؤثرة فيه ثم يحلل الشاعر وشعره... يقول:

«وإنك تكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر إلا أن كليهما

شاعر مطبوع يصل من الشعر إلى عليا سماواته، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حق التقديس والعبادة»(٧).

ويتناول ما قيل عن ازدواجية نفس شوقى ويستعرض بعض قصائد الديوان، ولغته، وموضوعاته، وأغراضه.

وفى مقدمة أحمد أمين(٨)

لديوان حافظ نجد لونا أدبيا وافيا يعتبر أنموذجا للمقدمات الفنية الجيدة، فهو يعرف بالشاعرتعريفا وافيا، وبأهله وبيئته، وبنشأة شوقى، ويعرض مراحل حياته وما مر به من شدائد، ويتحدث عن صفاته وأعماله، وثقافته، وشعره، وموضوعاته، ومنزلته الشعرية فى حركة التجديد، ويبين منزلته الشعرية، ويتحدث عن تحقيق ديوانه وتوثيقه وما سبقه من شعر لحافظ فى دواوين مطبوعة منذ مطلع القرن العشرين حتى ظهرت تلك الطبعة من الديوان، وجهود الناشرين والجامعيين فى هذا المجال، ويتناول لغته، وتصويره ورثاءه، وغير ذلك من قضايا (٩).

ومنذ ذلك الحين شاعت تلك المقدمات، فحمل ديوان إبراهيم طوقان مقدمة لشقيقته فدوى، وخاتمة دراسية لإحسان عباس، وفى طبعة أخرى بمقدمة لشقيقة أحمد، وخاتمة دراسية لزكى المحاسنى، وقدم لديوان حفنى ناصف ولده مجد الدين.

وحمل ديوان أنواء الفجر لأبى شادى تصديراً وتحية من حافظ إبراهيم، وتصديرا من محمد عبدالغفور، وخاتمة دراسية لمصطفى السّحرتى، وبحثاً لعبدالعزيز عتيق، وبحثا من أبى شادى نفسه عن مطران، كما حمل ديوانه أطياف الربيع تصديراً لمطران وتعليقا

لناجى، ودراسة لأبى شادى، وأخرى لإبراهيم المصرى، وقدم أنطون الجميل لديوان ولى الدين يكن.

وعلّق محمد إبراهيم الجيوشى على ديوان أحمد الكاشف ودرسه، وشرح ورتب وقدم طه حسين وأحمد الزين، وأنطوان الجميل لديوان صبرى، كما قدم طه حسين لأحلام النخيل لعبدالعزيز عتيق، ولديوان عبدالعزيز فهمى.

وقدم ميخائيل نعيمة للمجموعة الكاملة لجبران خليل جبران، وقدّم خليل مطران، وشوقى، لديوان الفجر الأول ١٩٢١ لخليل شيبوب (١٨٩٢ ـ ١٩٥١)، وقدّم جميل صليب لديوان خليل مردم بك، عن شعره، وسامى الدهان عن حياته، كذلك كتب نور الدين صمودى مقدمة الأعمال الكاملة للشابى ١٩٩٩، وقدّم إبراهيم السعدى لديوان الأمير عبدالقادر الجزائرى، وقدم سعد درويش لديوان القط ذكريات شباب، وقدّم العقاد لديوان على شوقى.

وحرص الذين اختاروا أشعاراً لغيرهم، أو قدموا مختارات لهم ـ حرصوا على كتابة مقدمات موجزة لما اختاروا، كما صنع أمثال:

الشيخ ياقوت المرسى، من علماء الأزهر، ومصحح الكتاب والواقف على طبعه، حيث أشار إلى تاريخ الاختيار، والطباعة، وكذلك حديث محمود مكى عن منهج المختارات ونقده فى نهاية المجلد الرابع من مختارات البارودى التى عكف صاحبها على جمعها فى أثناء رحيله وإقامته فى عاصمة الخلافة العثمانية فيما بين (١٨٥٧–١٨٦٣)، وربما اصطحبها فى منفاه فى جزيرة سرنديب، (ندوة البارودى،البابطين ١٩٩٤، وطبعة المختارات، البابطين مع هيئة

الكتاب القاهرة ١٩٩٤)، وما صنعه إيليا الحاوى مع مختارات خليل حاوى، وهدباء قبانى مع مختارات نزار قبانى، ووهيب كيروز مع مختارات جبران، وصلاح فضل فى الشوقيات المختارة، وتوفيق بكّار مع مختارات الشابى، وكلها فى سلسلة كتاب فى جريدة ـ الأهرام فى الإصدارات التالية حسب التسلسل السابق: (٦/٩/٢٠٠٠، ٧/٤/١٩٩٩، و٣/٥/٢٠٠٠، و ٢/٥/٢٠٠١، و ٤/٧/٢٠٠١)

وكما صنع أمثال: إلياس خورى مع مختارات محمود درويش، والمتوكل طه مع مختارات فدوى طوقان، وكمال أبو ديب مع مختارات قاسم حداد، وشوقى عبدالأمير فى مختارات حسب الشيخ جعفر، وعبده وازن فى مختارات أنسى الحاج، وكلها أيضا فى سلسلة كتاب فى جريدة ـ الأهرام فى الإصدارات التالية: (٣/١/٢٠٠١، و٧/١١/٢٠٠١، ٦/٣/٢٠٠٢، و١/٥/٢٠٠٢، ٤/٩/٢٠٠٢(

ومن قبل ذلك كانت مقدمات:

صلاح عبدالصبور فيما اختاره من شعر على محمود طه، وأحمد عبدالمعطى حجازى فى مختاراته من شعر مطران، الآداب بيروت، ومن شعر إبراهيم ناجى، ومختاراته (علموا أولادكم الشعر)، وعبدالله زكريا الأنصارى جامع شعر فهد العسكر.

وفى مقدمة أدونيس لما اختاره من (قصائد بدر شاكر السياب) (١٠) يعرّف أدونيس بالقصيدة عند السّياب بأنها لقاء بين شكل يتهدّم وشكل ينهض، وأن الحياة عنده كذلك.

ويرى أن التصاق الشاعر بالجماعة يؤدى إلى ظاهرتين مترابطتين:

تساهل الشاعر فى إظهار خصوصيته وتقعيد الشعر.

وحين يتناول ظاهرة التقليد عند المقلّدين يرى أن السياب ممن شهدوا ولادة محتوى جديد وتعبير جديد، ويرى أن تجربة الشكل عند السياب لم تبلغ استقلالها الكامل، لذلك يرى أن السياب ليس جديدا دائماً، وحين اختار عبدالعزيز الربيع مختارات من شعر محمد المجذوب قدّم لها فى ٣٦ صفحة مشيرا إلى تطور عنوان الديوان معرّفا بالشاعر، مصفا المختارات، وقدم طراد الكبيسى بمقدمة ودراسة مطولة (ص٥-ص٤٧) لمختاراته من الشعر العربى الحديث، العصرية، بيروت، وصدرت مختارات من الشعر فى القرن العشرين بمقدمة فى صدارة مختارات كل بلد عربى، البابطين الكويت ٢٠٠١، ومختارات من الشعر فى الخليج والجزيرة العربية بمقدمة موجزة لعبد العزيز سعود البابطين، البابطين ١٩٩٦، وحين قدم الشاعر غسان زقطان للديوان الجمعى «ضيوف النار الدائمون» لشعراء شباب فلسطينيين ـ أشار إلى تغير مضامين الشعر الفلسطينى .

ونعود لمقدمات الدواوين، حيث قدم لديوان الأسمر صديقه عبدالحميد فهمى مرسى، وقدّم صالح جودت لديوان الهمشرى، وقدّم السورى سليمان العيسى لديوان منى غزال، ودرس لويس عوض ديوان قانون بقاء الجرح لنصار عبد الله، وقدّم أنور الجندى لبوح القوافى للسورى نصر على سعيد، وقدّم على أحمد سعيد لمختارات من شعر يوسف الخال.

ويذيل بعض النقاد للديوان، أو يقدّمون مثلما صنع عبدالحكيم بلبع فى ديوان (قصائد لا تنسى) لأنس داوود.

ونرى شكرى عياد مقدمة لديوان حسن طلب (البنفسج والزبرجد) الصادر ٢٠٠٠، تلك التى كانت مقالاً عن الديوان منشورا بالهلال ديسمبر ١٩٩١، ومحمد زكى العشماوى فى مقدمة ديوان (يوميات أمرأة تبحث عن هوية) لعزيزة كاتو ١٩٩٨، وسهير القلماوى فى مقدمة المختارات (وداعا عبد الناصر) من جمع أمل دنقل، ورجاء النقاش فى مقدمة (مدينة بلا قلب) لأحمد عبدالمعطى حجازى ط٣ ١٩٩٢، وأحمد هيكل فى مقدمة الديوان الجماعى (ثلاثة ألحان مصرية) ١٩٧١.

وقدّم جبرا إبراهيم جبرا لديوان أغانى المدينة الميتة لبلند الحيدرى، كما قدم عبدالعزيز شرف لديوان البياتى، وقدم أحمد لطفى، ومحمد النجارى لفارس الأمل لحسن فتح الباب، وقدّم حامد أبو أحمد للبلبل والجلاد لفتح الباب، وقدّم على جعفر العلاّق لديوان حميد سعيد، وقدّم سعدى يوسف لمختارات من شعر السياب، وقدّم محمد مندور لباقة نور لعبده بدوى، ورياح وشموع لكمال نشأت، وعبير الأرض للعنتيل، وأغانى الصبا لملك.

وختم زكى نجيب محمود ديوان كلمات غضبى لعبده بدوى بخاتمة عنه وعن نازك، وقدّم صالح جودت لعناق الشمس لعبدالمنعم عواد، وقدّم سميح القاسم ـ بإيجاز ـ لحليب أسود للمتوكل طه، وقدّم محمد أحمد العزب لتجربته الجديدة فى تنويعات غنا درامية، وقدّم جابر عصفور بمقدمة مطولة للأعمال الكاملة لأمل دنقل (١١).

ومن المقدمات والتمهيدات، ما قدّم به غسان ثوينى ديوان كلمات كلمات لأنسى الحاج، وما مهّدت له خالدة سعيد للديوان نفسه

١٩٨٨،وكتب ثروت عكاشة مقدمة ديوان ليلة أنس لأحمد لطفى ١٩٩٢.

وضمت البواكير الأولى فى ديوان الشعر السعودى مقدمات لمشاهير الشعراء والنقاد العرب، فكتب على محمود طه مقدمة ديوان إبراهيم فلالى: صبابة الكأس (١٩٤٥)، والزيات مقدمة موكب الذكريات للقرشى، وطه حسين مقدمة الأمس الضائع للقرشى، ومحمد حسين هيكل مقدمة وحى الصحراء، وطه حسين مقدمة الهوى والشباب (١٩٤٦)، وهما للعطار، وجورج غريب مقدمة شميم العرار لغادة الصحراء،وصلاح لبكى مقدمة وحى الحرمان للفيصل، والقط مقدمة الديوان الأول لغازى القصيبى، ضمنها، بعد ذلك، كتابه الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨، وكتب محمد عبدالمنعم خفاجى مقدمة أمل جريح لعبد الله سالم الحميد فى ثلاث صفحات، ومقدمة شجون لا تنتهى (١٩٧٥) لحمزة شحاتة، ويكتب جلال العشرى مقدمة عندما يسقط العرّاف (١٩٧٨) لأحمد صالح الصالح (مسافر)، وبعض المقدمات ينحو منحى التعميم والمديح والمجاملة.

وأسهم الشيخ حمد الجاسر فى كتابة المقدمات لعدد من الدواوين فى الشعر السعودى، منها:

أجنحة بلا ريش لحسين سرحان عنوانها «كلمة حول الديوان»، والأنغام المضيئة (١٩٧١) لمحمد بن حمد العقيلى، وكتب الشيخ أحمد إبراهيم الغزاوى تحية شعرية لديوان وداعا أيها الشعر(١٣٩٧/ ١٩٧٧) لأحمد محمد جمال، كذلك كلمة الناشر،

وكلمات لعدد آخرمن الكتّاب، وكتب عبد القدوس الأنصارى مقدمة القلائد لمحمد بن على السنوسى، وكتب محمد سعيد العامودى مقدمة الأغاريد للسنوسى، وكذلك مقدمة هاشم دفتر دار للأنصاريات للأنصارى، وعبدالعزيز الرفاعى للألعيات لزاهر بن عواض الألمعى، وعناء وشجن لمحمد حراز، وتقديم عبدالله ابن خميس للهجير لمعيض البخيتان، ومحمد على مغربى لديوان ضياء الدين رجب زحمة العمر، وسبحات، ورثاء (١٩٨٠)، ومقدمات دواوين محمد حسن فقى؛ حيث كتب محمد على مغربى مقدمة ج٧ سنة ١٩٨٨، وكتب حسين عرب مقدمة ج٨ من الأعمال الكاملة ط١ ١٣/ ٤ / ١٩٩٢، كذلك كلمة الخاتمة فى بعض الدواوين كالقلائد للسنوسى، ودواوين القرشى، وكلمات الإهداء فى عدد من الدواوين.

وقد ظفرت ثلاثة دواوين للشاعر الأردنى سعيد الأزدى (١٩١٦=-١٩٩١) بمقدمات لثلاثة نقّاد؛ حيث كتب أكرم زعيتر مقدمة ديوان نفحات، وكتب أحمد بسّام ساعى مقدمة ديوان همسات الأصيل، وكتب إحسان عباس مقدمة ديوان أشواق البلد البعيد.

ولم تخل المختارات الشعرية من المقدمات، كما صنع فتحى رضوان، ومحمود حسن إسماعيل فى مقدمة «الشعر فى المعركة»، الأميرية ١٩٥٩.

وإنما أردنا بهذا الحشد من الأمثلة أن نثبت أن من فضاء الديوان مقدمته التى لا تنفصل عن كلمة الشاعر الشعرية، وإن كانت نثرا، على أن أهميتها، فى النهاية، تنبع من إسهامها فى حركة نقد الشعر.

٢ ـ المقدمة الشعرية:

وقد تكون المقدمة فى قالب شعرى موجز أو مطوّل، يصدّر بها الشاعر ديوانه نصّا مصاحبا؛ تعبيراً عن أهمية الكلمة الشعرية، من ذلك قول الشاعرة جليلة رضا فى صدر ديوانها (صرة إلى الكلمة):

أيتها الكلمة صوغينى فنّا يرتفع بدنياه
صوغى من إيمانى مرسى للهائم فى بحر أساه
لمّى أعماقى المحطومة ورْدا أتنفس بشذاه

ومن ذلك اللون الموجز أيضا قول الشاعر السورى سليمان العيسى فى صدر ديوانه (رمال عطشى) بعنوان حبات رمل:

ومن التصدير الشعرى فى الشعر العربى الحديث ما صدّر به دواوين أبى شادى: أنداء الفجر، وأطياف الربيع، وعودة الراعى من شعر لحافظ، ومطران، والسّحرتى، وتصدير البياتى لديوانه ملائكة وشياطين شعراً، ومقدمة محمود درويش لديوانه الأول أوراق الزيتون ١٩٦٤ شعراً بعنوان «إلى القارئ»:

يا قارئى!
لا ترج منّى الهمس!
لا ترج الطربْ
هذا عذابى..
ضربة فى الرمل طائشة
وأخرى فى السحبْ!
حسْبى بأنى غاضب
والنار أوّلها غضبْ!

ومن ذلك مقدمة محمد عبد الغنى حسن لديوانه (من وراء الأفق)، ومحمود حسن إسماعيل لديوانه (لابد)، وإلياس أبو شبكة (لصعيد الآلهة) (١٩٥٩). ومن أروع المقدمات الشعرية ما قدم به نزار قبانى لديوانه (قالت لى السمراء) (١٩٤٢)، وفيها ما يبين تلوّن أغراض الشعر وقدسيته، وما يؤكد التصاقه بنفسية كاتبه، وما يعانيه الشاعر لحظة الميلاد الفنى، والتزام الشعر بقضايا وطنية واجتماعية وفنية، وقدرات الشاعر الفكرية والفنية، وما يبين أن الشعر جزء من الشاعر، وأن الشاعر لا يطلب مجدا أدبيا ولا اجتماعيا وإنما يطلب الصدق الفنى، وصدق الشعور:

وسنلتقى بنص تلك المقدمة الشعرية لأهميتها وندرة أمثالها فى المقدمات الشعرية.

وقبل ذلك نشير إلى أنه قد يكتب المقدمة الشعرية شاعر آخر غير شاعر الديوان، ومن ذلك ما كتبه حافظ إبراهيم فى مقدمة ديوان خليل مطران مادحا ومقرّظا فى نحو مبالغ فيه:

ورقة إلى القارئ (١٢) لنزار قبانى:

٣ ـ الإهداء:

وقد نجد بديلا، أو مجاورا للمقدمة النثرية فى الديوان إهداء شعريا أو نثريا، ليكون نصا مصاحبا، من ذلك قول محمد إبراهيم أبو سنة فى مقدمة ديوانه الأول (قلبى وغازلة الثوب الأزرق) شعرا، بعْد للإهداء النثرى:

إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسان:

«إنْ يكن غيرى يعزف فى ناى ذهبْ

فاغتفر يا شعب أن أعزف فى ناى حطب
ليس فى الآلة حس إنّ فى الروح الطرب
أنا ما جئت أغنى إنما جئت محب» (١٣).

وقوله فى ديوانه (أجراس المساء) نثرا:

«إليها...
إلى هذا الضوء الباهر الذى سطع فى حياتى
فغنّى كل شىء
ثم انطفأ ورحل، فبكى كل شىء»(١٤).

ومن ذلك ما قاله على عبد الفتاح عيسى فى إهداء ديوانه (خطوات بعيدة) (١٥) ،

ومن ذلك الإهداء المؤرخ فى ٦/١٩١٩ للجزء الثانى من ديوان إيليا أبى ماضى (ص ٢)، وإهداء إبراهيم ناجى لدواوينه ما عدا (الطائر الجريح) الذى ظهر بعد وفاته بأربع سنوات، وكذلك ديوانه الكامل الذى جمع بعد وفاته، ومثله على محمود طه فى دواوينه، ما عدا (شرق وغرب)، وعبده بدوى فى كلمات غضبى، ووفاء وجدى فى ماذا تعنى الغربة ١٩٨٦ والحب فى زماننا ١٩٨٠.

والفائدة الفنية لهذه الإهداءات، أو النصوص المصاحبة ـ فيما نتصور ـ تتمثل فى محاولتها بلورة فكرة الشاعر، وإشارته إلى محور آرائه، ومنبع عواطفه، وفى ذلك ما قد يساعد دارس الأدب وناقده ومؤرخه فى قراءة النص، وتأويله من خلال عتباته.

نستطيع ـ إذن ـ أن نسلم بأهمية مقدمات الدواوين سواء أكانت نثرية أم شعرية، بقلم الشاعر أم بقلم غيره من الباحثين والمفكرين

باستثناء كلمات الإطراء والمديح والتقريظ، وباستثناء عبارات الإهداء العاطفى المحض.

كما يمكن أن نلمس أثرها فى إثراء الحقيقة الأدبية، وتقديم العون للباحثين والدارسين والشعراء، وتمثلها الجانب النظرى من الخطاب الأدبى، على حين يمثل الديوان الجانب التطبيقى.

وتزداد أهمية تلك المقدمات إذا صدرت من علم له مكانته فى حقل التجديد الابداعى فى الشعر، أو التجديد النقدى حول الشعر؛ لأنها،حينئذ، ستكون النافذة التى يعْبر منها القائل إلى قرائه وتلاميذه، ويمهد بها لدعوته، ويؤصّل لنظريته فتزداد أهمية ذلك إذا صدر من واحد كخليل مطران، أو شكرى، أو العقاد، أو طه حسين أو نازك؛ فكل واحد منهم اتخذ مقدمة ديوانه أو ديوان غيره مجالا لبسط آرائه الجديدة ونظريته حول الشعر.

ومن تلك المقدمات يمكن استنباط أسس النقد الأدبى وأسس تقويم النص الشعرى، وأسس الدراسة الأدبية، ومنها يمكن الوقوف على الأجيال الأدبية والمدارس والاتجاهات الفنية، والمذاهب الأدبية ومجالات التأثير والتأثّر، ومنها يمكن، مع الجمع والاستقصاء المتأنيين، الاهتداء إلى أركان (نظرية الشعر) فى الأدب العربى الحديث فى مبناها ومعناها، ولغتها وموسيقاها، وأغراضها ومحتواها، وأعلامها وروّادها.

وتشيع فى مقدمات الدواوين ـ سواء أكتبها الشعراء أم غيرهم ـ عدة ظواهر فنية نوجز القول فيها فيما يلى:

الظاهرة الأولى:

وهى أنْ تتبنى المقدمات وجهة نظر مدرسة أدبية أو اتجاه أدبى، فتعرض خطوطه، وتشرح منهجه، وتدعو للآراء النقدية التى ينادى بها هذا الاتجاه الأدبى. وغالبا ما يكون الشاعر صاحب الديوان من أبناء هذا الاتجاه، من ذلك صنيع جماعة الديوان، على نحو ما نرى فى مقدمات «العقاد» لدواوينه، ودواوين صديقيه: المازنى، وشكرى، ومقدمات «شكرى» لدواوين صديقيه «العقاد والمازنى». وقد كانت هذه المقدمات عرضا نظريا لمناهج مدرسة الديوان التى عرفت باسم كتابها الشهير الذى صدر متأخرا عن ظهور شعر شعراء تلك المدرسة، وآرائهم فى جزأين: أولهما فى يناير، والثانى والأخير فى فبراير من عام ١٩٢١، للعقاد والمازنى.

يقــول العقاد فى مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى سنة ١٩١٣: «لقد تبوأّ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم، فهم يشعرون بشعور الشرقى ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى، وهذا مزاج أول ما يظهرمن ثمراته، أنْ نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفْع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية...»(١٦).

ثم يعرض لبعض مظاهر التغيير فى الشعر العربى الحديث، كما صنع زميله شكرى فى عرْض آرائه فى الشعر ونقده وتذوقه وأغراضه ولغته... إلخ.

وكما صنع أبو شادى مؤسس جمعية «أبوللو» حين كتب مقدمة ديوان (وراء الغمام) لناجى سنة ١٩٣٤، وكما وجدنا فى مقدمات بعض دواوين روّاد الشعر الجديد.

الظاهرة الثانية:

تتمثل فى دعوة الشاعر إلى نمط فنى جديد لم يكن للشعراء عهد به، فيعرضه ويذكر مبرراته ويدعو إلى المشاركة فيه، من ذلك دعوة أمير الشعراء «أحمد شوقى» فى مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات سنة ١٧٩٨ إلى الكتابة للأطفال، وإشارته إلى ما قدمه لهم من نماذج، وذكر مصادر تأثره، ومن يمكن أن يشاركه من الشعراء فى الكتابة فى هذا اللون، وغير ذلك من قضايا تتصل بأدب الأطفال.

ومن ذلك ما قامت به الشاعرة العراقية «نازك الملائكة» فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانها الثانى (شظايا ورماد) بتاريخ ٣/٢/١٩٤٩، حيث بسطت القول فى شرح نظرية التجديد الموسيقى فى الشعر الجديد (١٧)، وحيث شرحت مدلول بعض الأساطير التى ورد ذكرها فى قصائد الديوان، وذيلتْ، بذلك الشرح، ديوانها (١٨) ؛ فشرحت معنى: (يوتوبيا، وديانا، ونارسيس، وأبوللو، ولابرنت، وهياواثا).

الظاهرة الثالثة:

ما يمكن أن نسميه مقدمات جمع الدواوين وتحقيقها، وهو ما يحدث فى حالة جمع ديوان شاعر ليس على قيد الحياة، كما حدث فى جمع شعر الدكتور «إبراهيم ناجى» حيث قام بجمعه وتحقيقه كل من: الدكتور أحمد هيكل، والشاعر أحمد رامى (١٩)،

والشاعر صالح جودت، ومحمد ناجى، ومقدمة السربونى للشوقيّات المجهولة، وهلال ناجى للديوان المفقود للزهاوى، ومقدمات طبعات ديوان أبى القاسم الشابى، وأمثالها.

وفائدة هذا النوع من المقدمات أنه يتضمن حقائق علمية تفيد الدارسين؛ ففى ضوء هذا المثال لناجى نجد مقدمتين مهمتين إحداهما لأحد أبناء جيل الشاعر ومدرسته، وهو صالح جودت، والأخرى لأستاذ جامعى أخذ يحدد مدارس الشعر فى العصر الحديث، ويحدد دور الشاعر ومدرسته، وسمات شاعريته وخصائصها.

ومن ذلك، ومن غيره، نرى كيف تقوم مقدمات الدواوين بإمداد تاريخنا الأدبى بالحقائق والمعلومات التى تفيد الدارسين والباحثين.

ومن الجدير بالذكر أن نقرر أن جمل التقديم النثرية التى تسبق بعض القصائد قد تفيد فى بيان مناسبتها، لكنها إذا تطوعت بشرح مضمون القصيدة فسدت قيمتها وقطعت على القارئ اللذة الفنية المنشودة.

هوامش

(١)أبجد العلوم، إداد وفهرسة عبد الجبار زكار، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٨، ج١ ص ١٩٦ .

(٢) كمال عرفات نبهان، عبقرية التأليف العربى، علاقات النصوص والاتصال العلمى، المؤلف ٢٠٠٦، فصل " التأليف التمهيدى للنص ـ مقدمات العلوم ومقدمات الكتب" ص ١٠٧ ـ ١٢٤ ,

(3)دارت مقدمة الديوان الأول هدية الكروان حول اسمه (ص ٧–١٠)، والثانى أعاصير مغرب حول اسمه (ص ٩٠– ٩٧)، والثالث بعد الأعاصير بعنوان فى ذمة النقد. نحن فى زمن المراجعة والتقويم (ص ١٩١–١٩٨)، والرابع وحى الأربعين بعنوان الشعر العصرى (ص ٢٩٧–٣٠٠)، والخامس عابر سبيل بعنوان الموضوعات الشعرية (ص ٣٧٧–٣٨٠) ـ الديوان الكامل ـ الهيئة ١٩٧٣.

(٤) ص ٤ ـ نيويورك ـ ١٩٢٧.

(٥) جمع وتقديم ماجد السامرائى ـ دار الطليعة ط١ أغسطس ١٩٧٥، ويضم رسائله بين ١٩٤٢ ـ ١٩٦٤، انظر المقدمة ص ٦.

(٦) (ديوانه الكامل مج ١ ط٢ ١٩٧٩ص ٣٧، وكتبها فى أبريل ١٩٧٢موعد صدور الطبعة الأولى، دار العودة بيروت، مج ٢ ١٩٧٣، و١٩٧٩)

(٧) المقدمة ص ٦ ط ١٩٤٨.

(٨) ضبط الديوان وشرحه وصححه ورتبه بمشاركة من أحمد الزين وإبراهيم الابيارى.

(٩) ونذكر من المقدمات أيضا مقدمات: الشيخ أحمد السكندرى لديوان عبدالمطلب، وأنطون الجميل لولى الدين يكن، ومن وراء الأفق لمحمد عبدالغنى حسن، وتغريدات الصباح لمحمد الأسمر، وديوان صبرى، وهى محاضراته فى تأبينه ١٩٢٣، ومقدمته لديوان طانيوس عبده، والمنفلوطى

للكاشف، وأحمد الزين وطه حسين وأنطون الجميل لإسماعيل صبرى، ومقدمات الأقارب كمقدمة ديوان صالح مجدى بقلم ابنه محمد، وديوان عائشة التيمورية بقلم حفيدها أحمد كمال زاده... الخ.

(١٠) دار الآداب بيروت ط٢ ١٩٧٨ والمقدمة من ص ٥ إلى ١٧.

(١١) ط المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.

(١٢) ص ٢٧ ـ قالت لى السمراء ١٩٦١ والبيت الأخير تنقصه تفعيلة.

(١٣) ص ٧.

(١٤) ص ٣.

(١٥) ص ٧.

(١٦) ديوان المازنى، المقدمة ص ١٣ ـ ط المجلس الأعلى للفنون والآداب.

(١٧) المقدمة من ص ٧ إلى ص ١٨ ط ٢ ١٩٥٩.

(١٨) من ص ١٧٣ ـ ١٧٥.

(١٩) جمع رامى،أيضا، ديوان الطائر الجريح لناجى الذى صدر سنة ١٩٥٧، أى بعد وفاة ناجى بأربع سنوات.

فضـــاء الكتابـــة

البياض، والسواد ـ الشكل / التأريخ / الفهرسة، والتبويب / التشكل

يتمتع الشعر الشفاهى بأنظمة تواصل متعددة، يفتقر إليها النص المطبوع من مؤثرات: نبرة الصوت، وملامح الوجه وتعبيراته، وهيئة الوقفة، وحركات العينين واليدين وسائر الأعضاء، الأمر الذى يضاعف من آثار الكلمات، أما الديوان المطبوع فقد خضع لمراجعات الشاعر وتنقيحه، واختياراته ومراجعة معاجمه، وإعادة ترتيبه لما يصوغ، من تنقيح ومعاودة، وليس عرْضة لمقاطعة من المتلقى، وما يتلقاه الشاعر المشافه من ضغوط، هكذا نجد أنفسنا أمام النص المطبوع وثيقة فنية، يزخر فيها فضاء الكتابة النصّية بالعديد من النوافذ التى تنير جوانبه، وتحدد قسماته على النحو الذى يولى الخصائص التشكيلية البصرية للحرْف ـ فى ظل التطوّر الطباعى المعاصر ـ اهتماما خاصا، بما يجعل له دلالة معنوية وإيقاعية معا،

تشكّل نظما علامية ودلالات وإشارات بلا حدود، بما يتضمنه ذلك من تفسير العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية، إذ لا تمثّل البنية الكتابية، أو الشكل الخطى،أسلوبا أو نظاما تعبيريا، وإنما تمثل الوجه التحريرى للمنطوق الشفهى الشعرى.

ويعدّ التشكيل البصرى امتدادا للوعى اللغوى؛ حيث تولد الدلالة من التفاعل بين التشكّل الماثل فى تخطيط الصفحة، وهيئة الطباعة الحديثة، والمعنى الكامن فى اللفظ، ويؤدى هذا التشكّل البصرى إلى إيراد العلاقات السياقية فيما بين تقابل السواد والبياض، والبداية والنهاية، وذلك يؤكد إزالة العوائق بين المعنى والمتلقى، وتكون إمكانات هذا التشكل، الماثل فى النص المقروء، فى جانب مقابل لإمكانات من نوع آخر هى: المساعدات الصوتية من:اللسان والموسيقا، والمساعدات الحركية فى:الوجه واليدين؛ وذلك فى حالة النص المسموع.

وقد تنبه النقد العربى القديم لأهمية ذلك، فذكر ما أسماه «حدّ صناعة الكتابة»، فى إشارة باكرة ورائدة، تعدّ من أسبق الإشارات حول الفضاء الكتابى، كما تعدّ من أبلغ ما كتب حول أهمية الكتابة الخطية فى النص الشعرى، إذْ يذكر على بن خلف هذا الحدّ لصناعة الكتابة بقوله: «صناعة ترسم صورا دالة على الألفاظ دلالة الألفاظ على الأوهام»، وربط بين النصّ و«الخط»؛ «لأن الخط ـ كما يعبّر ـ ترْب اللفظ وقسيمه، بل هو هو فى الحقيقة، لأنه لا سبيل إلى رسم صوره الموضوعة للدلالة على الألفاظ إلا بعد توسط اللفظ بينها وبين الأوهام القائمة فى النفس، حتى إنّ من يكتب وهو صامت لا بدّ أن

يكون متمثلا للّفظ فى نفسه.. وكذلك الناظر فى الكتاب من غير جهر لابدّ له من حكاية اللفظ بضميره.. ولذلك قال صاحب المنطق: إنّ النطّق: نطقان، نطق داخل، وهو صور المعانى القائمة فى النفس، ونطق خارج، وهو الألفاظ المعبّرة عن تلك الصور، فأطلق على صور المعانى اسم النطق ولا نطق فيها يقرّع الأسماع، وإذا انتظم الخط ما ينتظمه اللفظ، وانتظم اللفظ ما ينتظمه الأوهام، فقد اشتمل الرسم على كل ما يحيط به دائرة الصناعة، ولم يخرج عنه شىء مما هو لها».

هكذا فتح علىّ بن خلف الباب على مصراعيه أمام دلالة الخط وبلاغته بهذا السبق العربى فى تحديد دور الكتابة على نحو تفصيلى وتفسيرى.

ويستمر فى الإفاضة فى هذا الحديث عن بلاغة الخط، فى حدود المخطوطات قائلا:

«وصناعة الكتابة هذه من قسمين: علمى، وعملى»، أما العلمى فيحدّده بأنه: «البيان عمّا يخرجه الكاتب من الصور القائمة فى ضميره.. بالألفاظ البليغة».. أما العملى «فهو الخطّ، وهو لاحق بالمنطق فى إيضاح المعانى وإبانة الأغراض والدلالة على المقاصد، وهو معبّر صامت مسرّ.. لأنه يدل على المعنى برسْمه كما يدل عليه المتكلم بلفظه».

هكذا يصل الأمر إلى مشاركة «الخط اللفظ»، وأنهما يعبّران عن المعانى بفارق الحركة والسكون، والصمت والسرّ، ويضيف: «إلا أن اللفظ معنى متحرك والخط معنى ساكن.. يفعل فعل المتحرك»، وكما

أن اللفظ فيه العذب والرشيق السائغ والجزل الفصيح، فإن الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور، والمحرر المحقق، والمطلق المرسل، ويقع اللحن فيهما إعرابا أو هجاء، «والخط إذا كان جيدا حسنا بعث الإنسان على قراءته.. وإن كان ركيكا قبيحا صرفه»، لهذا قالوا: «القلم أحد اللسانين، والقلم أنطق اللسانين، والأقلام ألسنة الأفهام، وبلاغة اللسان وبلاغة القلم، وفلان بليغ اللسان وفلان بليغ القلم».

ووضعوا لتحسين الخط شروطا هي: الأول: تصحيح أشكال الحروف، والثاني: ترتيبها، والثالث: تصحيح الهجاء، ورأوا في تشكيل الحروف حسْنا يشبه حسن مخارج اللفظ، ورأوا للحروف أشكالا تتفق ومقام المعنى من: جليل ودقيق، ولم يقتصروا على الخط في صورته المفردة فحسب، بل في صورته المركبة، وترتيبه، وتمييز الفصول المشتمل عليها ليعرف مبادئ الكلام ومقاطعه، فالرسالة إلى فصول، والقصيدة إلى الأبيات. واهتموا بالإشارة إلى المسافات أو الفراغات، أو البياض.. «ولا أن يجعل في أول السطر بياضا فيقبح بخروجه عن نسب السطور، ولا أن يفسح بين السطر وما بعده فسحا زائدا..»، ومراعاة أوائل السطور وأواخرها، وترتيب المدّات، والمقارنة بين الحروف والمباعدة بين سطوره، وصدور المكاتبات.

وأصبح النقد الحديث مطوّرا النظرة القديمة إلى الخطية الكتابية ـ قديما ـ، والطباعية ـ حديثا ـ منذ بدايات «مالارميه، ورامبو»، وغيرهما، ولدى «جاستون باشلار، ويوري لوتمان، وورومان جاكسون» من الحديث عن العلامات في الشعر بالجمع بين علم اللغة

ونظرية الدلالات، بتوسيع مجال الكتابة الطباعية إلى ما وراء القراءة الهجائية، وبخاصة في الشعر الجديد الذي تحرر من السيطرة الصارمة لهندسة كتابة الأبيات، بالنظرة إلى أحجام الخطوط، وأنواعها، وعلامات الترقيم والفصل والوقفة، بما يشكل البياض والسواد وتفاعلهما في البيت الشعري، وبما أنها تنبع ـ في الأساس ـ من قصدية الشاعر، فإن من الحتْم النظر على أنها دالّ له صلة بعلامات الترقيم ـ ومن ثم ـ بالبيت الشعري بتفعيلاته وقوافيه وتراكيبه ومعانيه، وهو ما يتصل بـ «الخطّية الطباعية للخطاب الشعري» أو ما يسمى «الرؤية في السمع»، إذ يكون الشكل الطباعي ـ بما يتضمنه من هيئة وسمة وشكل ـ لغة إلى جانب اللغة وتعبيرا إلى جانب التعبير، ويكون ذا صلة وثقى بإرسال الرسالة من المرسل، وبتلقّيها لدى المستقبل على حد سواء، يفرض ذلك نفسه في تنظيم الصفحة، والأسطر، وتجاور الكلمات والحروف، وبذلك أعاد النقد الحديث ذلك التجاور في مهمة الخط واللغة، تلك التي اهتم بها النقاد العرب القدامى، وأنشأوا من أجلها كتبا لإرشاد الكتّاب وتوجيههم، وتعليمهم، والفارق الوحيد بين مهمة الناقد القديم والناقد المعاصر يكمن في أن الناقد القديم طبّق ذلك على النصّ الخطّي، حيث عصر المخطوطات، قبل النشر والطباعة.

كان اهتمام الرمزية بالموسيقى مشجعا على الاهتمام بالجوانب الصوتية والنغمية في الكتابة،أما المستقبلية فقد وثّقت عرا العلاقة بين الرسم والموسيقى، وهذا ما أدى إلى تجسيد دور الكتابة في النص.

ومضى النقد المعاصر مع رحلة النص في الكتابة منذ عصر

الباروك، حيث التحرر من الأَسْر الموسيقى والاقتراب من فن الرسم، وفى القرن الثامن عشر دنا الشعر من وسائل التمييز الطباعى، واقترن الشعر بالرسوم التوضيحية، وعند نهايات القرن الثامن عشر تنوعت أساليب الكتابة والتصرف فى الأسطر الشعرية حتى تحققت الخطوة الكبرى فى تطوير الكتابة الشعرية فى القرن العشرين، فى حروف الطباعة المتطورة، لنجد أنفسنا أمام كتابتين: إعرابية وهجائية وإملائية من ناحية،وأخرى إيقاعية من مفرداتها: الفرا غ وأشكال توزيع الأسطر الشعرية، فى إطار «الحرف وتشكّله البصرى»، وكما أسماه القدماء «دالا» أسماه النقد الحديث دالاً فى مجال التوصيل والتلقى على مستوى المبدع والمتلقى، يرتبط بذلك طريقة امتلاء الصفحة بالكلمات والفراغات: طباعية، أو نقطية فى اللعبة اللغوية للبياض والسواد، تلك التى تعتمد على حاسة البصر، بما فى ذلك من تنوع، أو ما أسموه «الصفحة المتعددة»، أو «ماء الكتابة فى البيت الجديد»، ومحاكاة طريقة «الأفيشات» فى الإعلان، وذلك فى بداية النص، وطريقة رصف حروف الطباعة، وتوظيف العنوان، بما يعنى ظهور الطابع الصحفى فى التوزيع والتنسيق، لتتجلى طبيعة المزج بين النص والرسم فى بعض الدواوين. هكذا انشغل النقاد المعاصرون بحركة السواد والبياض فى الصفحة بما لها من صلة بالإيقاع والمعنى والتركيب فى النص، سواء أكان ذلك فى استيعاب النص: قرائيا، أم استيعابه سماعيا، إذ تؤثّر فى حركة المعنى، سواء أكانت فى منتصف السطر أم فى آخره، وهو ما أسماه بعضهم «الفضاء فى نصّ الكتابة». يضاف إلى ذلك: شكْل الكلمات

بوضع إحدى الحركات الثلاث، وبالسكون ـ وهو كثير فى أواخر أبيات الشعر الجديد للدلالة على انتهاء الدفقة الشعورية، ومن ثم انتهاء البيت، حتى بات قول الجوهرى فى (الصحاح): «أشكل الكتاب، كأنه أزال إشكاله والتباسه»، باحثا عن المعنى، وأضحى غياب الشكل ـ عن عمد أو عن جهل من الشاعر ـ سببا من أسباب الغموض واللبس، يضاف إلى ذلك: الشدة والهمزة ـ وهى ـ أى الهمزة ـ إلى جانب وظيفتها الأساسية، تأتى فى الشعر الجديد لهدف إيقاعى موسيقى، وذلك بتعمّد الخروج من الوصل للقطع، أو العكس، وذلك لتحقيق هدف زيادة الكمّ الموسيقى أو اختصاره فى مكوّنات التفعيلة، وحركاتها وسكناتها، إذ يكون لهمزة القطع ـ كما هو معلوم ـ كمّ موسيقى أبعد مدى من شقيقتها الموصولة.

لقد علتْ منزلة «المدرسة السمعية» احتراما لطبيعة «التلقى السمعى» للشعر ولكونه «نصا صائتا»، لكن ذلك لم يقلل من شأن الوظيفة الكتابية، وبذلك تتجاور الطبيعتان: السمعية أو الشفهية، باعتبار الإنشاد والإلقاء والقراءة من ناحية، والتحريرية، تلك التى تنهض بها الكتابة من ناحية ثانية، وذلك فى إطار العلاقة بين النظامين:الكتابى والنطقى فى اللغة، الأمر الذى جعل الشاعر الروسى «فيازيمسكى» يصر على تسجيل أخطائه الإملائية بحسبانها تعبيرا عن شخصيته فى النص، وجعل «بوشكين» يهتم بترقيم المقطوعات الشعرية مجاراة للشائع فى عصره، وجعل الشاعر الروسى «سيمون بلوتسكى» يكتب بعض شعره على هيئة نجمة أو على شكل قلب، وجعل «جوكوفسكى» يستغل الأحرف المائلة استغلالا

تنغيميا (تحليل النص الشعرى) (١).

وقد اهتم الشعراء العرب بتلك الطبيعة الكتابية منذ مطلع النهضة، وازداد الاهتمام بذلك لدى شعراء الشعر الجديد؛ شعر التفعيلة، وإذا ما رحنا نلتمس بواكير هذه المظاهر، وجدناها فى باكورة أعمال شعراء الشعر الجديد وفى باكورة أعمال الشاعر نزار قبّانى، فى الطبعة الأولى الصادرة فى سبتمبر ١٩٤٤ من ديوانه (قالت لى السمراء)، منذ النص الأول (ورقة إلى القارئ):

كميس الهوادج.شرقية
ترشّ على الشمس حلو الحدا..
كدندنة البدو.. فوق سرير
من الرمل، ينشف فيه النّدا

هنا نجد توظيف النقطتين المتجاورتين،الأفقيتين فى الأشطر الثلاثة الأول، كما نجد توظيف علامات الترقيم، ليلعب النقط دورا مهما فى المعنى والإيقاع، ويكون بمثابة نقطة الارتكاز أو الإشارة التنبيهية لإبراز صفة «الشرقية»، ولإبراز صفة «الدّندنة»، وعبقرية مكانها لبدوى فى رمال الصحراء، أما الفاصلة ـ وهى الواو المقلوبة ـ من علامات الترقيم، فهى للعودة إلى تيار تصوير الحداء بعد أن توقّف قليلا مع دواعى الوصف المحصور بين النقاط، ليكون بمثابة اكتمال الموقف بهذه الجملة الفعلية المتجددة، وتلك مهمة علامات الترقيم فى أنها للفصل والتنبيه والتعليم والتوجيه ـ كما تقول المعاجم ـ يقاس عليها: وضع النقطة فى آخر الفقرة فى النثر، وعلامة التعجب وعلامة الاستفهام، والفصل: بالخطين القصيرين الأفقيين،

والحصرين القوسيين، أو القويستين المضاعفتين، أو الحاصرتين، أو العضادتين، أو النقطتين الرأسيتين، أو القوسين المنقوشين لحصر الآيات، والخطين الأفقيين القصيرين لحصر الجمل المعترضة، وهى تعنى القطع الذى يبرز المعنى وينبّه إليه، ويلفت الاهتمام ويشد الانتباه إلى مركز الدلالة ـ وهى هنا «جيش العروبة» ـ ريثما يعود إلى غيره، سواء أطالت جملة الاعتراض أم قصرت، مثال ذلك فى قول عبدالوهاب البياتى فى قصيدة «المجد للأطفال والزيتون» من ديوانه (قصائد) ـ ١٩٦٥ ص٣٠:

المجد للزيتون فى أرض السلام
وللعصافير الصغيرة وهى تبحث فى تراب حقلى، وللجيش المرابط فى حدود
وطنى الكبير
ـ جيش العروبة والخلاص ـ

وفى الديوان نفسه (ص ٨٤) تقف النقطتان العموديتان لتفصيل القول:

قال لى: نبوءة القدر
قال: فى فمى حجر
قال صديقى الشيخ محيى الدين.

ويذكر البياتى فى قصيدته «قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج».(٢) سطرا شعريا مرقوما بأعلى صفحة خالية إلا منه هكذا:

(١)

فلماذا يا أبت، طلب الحلاج؟.

وفى ذلك ما يجسد معنى السؤال المطروح وصداه.

كما قد تحفز النقاط على مزيد من التأمل والتركيز وتمنح فرصة التقاط الأنفاس فيما صنعه سعدى يوسف فى قصيدته «البرج».(٣)

وتتضافر النقاط ـ أو النّقط: جمع نقطة، تلك التى تكون فى الكتابة، فتعنى الإعجام للحروف، وتكون فى الثوب بالمداد والزعفران للزينة، وتكون ـ أى النقطة –على خدّ المرأة تتحسّن بها ـ أما فى النصّ فإنها تأتى للدلالة على الاختصار والحذف والقطع الممتزج بالمرارة والتحسّر، عند محمود درويش فى «مغنّى الدم» من ديوانه (آخر الليل)، بيروت، دار العودة، د.ت،:

كفر قاسم..

قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمائم

......

ـ احصدوهم

......

.... حصدوهم..

......

آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول

ومغنيك يقول:

ليتنى أعرف سر الشجرة

هنا تؤتى بلاغة النقط، وبلاغة علامات الترقيم أكلا فنيا شهيا، وبدونها لا تقوم لهذه البلاغة قائمة، وبدونها يطول القول، ويثقل

الاستطراد، وتتجهّم المباشرة والتقريرية والخطابية. بلاغة الصمت فى النقاط الأولى، التى ترد فى كل سطر فى ثلاث مجموعات. كل مجموعة منها فى نقطتين متجاورتين، أى ست نقاط فى أربعة أسطر متقاربة، وذلك منذ ما بعد الحلم بالأعراس، حيث فصّل الشاعر أمنيات القرية حين كانت تحلم بآمال السلم، وهى أكثر من أن تعدّ وتحصى، فأغْنت النقاط عن تفصيل ألوان السعادة بالسلام،، وفى النقاط التالية لفعل الأمر الثانى: «احصدوهم» أضافت ألوانا من الأوامر العدوانية البربرية،لا تستطيع أن تحصرها لغة أو خيال، حتى صارت بلا حدود، أما النقاط السابقة لفعل «حصدوهم» فهى تفصّل ـ دون لغة مكتوبة ـ ألوان الحصد والتنكيل والعذاب والهوان بما لا تستطيع أية بلاغة ـ أيضا ـ أن تعبّر عنه، ولهذا آن أوان «الآهة» والتحسر نتيجة ما حدث بين مسافة "الأمر" بالحصد، وما دلّت عليه النقاط، ومسافة الواقع الأليم المتمثل فى الواقع الأليم، أو الفعل الماضى «حصدوهم».

اهتم النقد الحديث ببنط الحروف، وبياضها وسوادها، والوقفة، والفرا غ أو البياض فى فضاء الكتابة النصية، والترقيم، واقعا فعليا فى الشعر، وواقعا نقديا فى التنظير، إذ تحدثت عن الوقفة نازك الملائكة فى (قضايا الشعر المعاصر، ٩٧ ـ ٩٨)، ومحمد بنّيس فى (الشعر العربى الحديث).(٤) الذى فصّل القول فى أنوا ع الوقفة من: وقفة تامة، أوْ وزْنية (تبعا للوزن)، أو مركّبية دلالية (تبعا للتركيب والدلالة)، أو وقفة البياض، وعلوى الهاشمى فى: (السكون المتحرك ـ دراسات فى البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر فى البحرين

نموذجا)(٥). وغيرهم، وارتبطت النظرة إلى تلك التوظيفات الخطية بمراعاة عنصر القراءة البصرية، وهو أغلب وجوه التلقّى للشعر الآن، لا لعنصر الإلقاء أو القراءة السمعية، وهو أغلب وجوه التلقّى قديما، بما فى ذلك من إدراك لأهمية علامات الترقيم ـ على الحداثة النسبية للاهتمام بها فى تراثنا ـ بما تقدّمه من عون للمعنى، قرائيا وسماعيا بالاتصال بنبرة الصوت والمعنى، كما هو واضح فى النشر الحديث لدواوين فجر النهضة الحديثة حتى الآن، على نحو يجلنا ندرك ـ للوهلة الأولى ـ كمون أسباب كثير من الغموض فى الشعر الجديد فى تجاهل علامات الترقيم وإهمالها الأمر الذى يؤدى إلى الاختلاط واللبس، والذى يؤدّى ـ فى الوقت ذاته ـ إلى اهتمام النقد بهذه العلامات، حتى سمّى بعضهم هذه العلامات «مخرج المشهد»، «وتمفْصل السيكولوجى والنحوى» ـ كما عبّر جان كوهين، إيمانا بتفاعل علامات الترقيم مع الدوالّ الأخرى لدى النقاد.

وكما اهتم بذلك المعاصرون، اهتم النقد العربى القديم بذلك ـ من قبل ـ عن طريق العناية باللون، على غرار ما يؤديه البنط الأسود فى الطباعة فى عصرنا، وفى توظيف الألوان، يتفق ذلك مع ما التزمه السلف فى الكتابة من توظيف اللون، حيث عرفوا ما أطلقوا عليه «التّتْريب» أى إلقاء الرمل أو التراب على المداد،، ذكر ذلك محمد بن عمر المدائنى فى كتاب «القلم والدواة»، ونقله عنه القلقشندى، وقد اصطلح كتّاب ذلك الزمان على التّتْريب بالرمل الأحمر، «لأنه أبهج»، منهم من كان يترّب الحديث بالصندل، يأخذون الطين الأسود فيدقّونه وينخلونه فيترّبون به، ومن أحسنه رمل يؤتى به من الصحراء فيه

شذور صفْر كشذور الذهب، يلقى فى الرمل الأحمر...

وهذا الشكل الخارجى للنص، أو فضاء الكتابة ـ بالتعبير العصرى ـ يذكّرنا بما صنعه شعراء الأندلس حين كتبوا ما أسموه «القصائد البديعية» بشكل هندسى مقصود، استوحوه من الطبيعة الخلاّبة من حولهم، وأطلقوا عليه اسم (المشجّرات) باهتمام واضح بالزخرفة الهندسية العربية على نحو ما رأينا عند «أبى البقاء الرندى»(٦)، وهو ما يتصل ـ أيضا بشكل أو بآخر ـ بالفضاء الكتابى للنص.

الشكل والتشكّل:

الفضاء الكتابى للديوان عادة ما يكون موظّفا لإمكانات الطباعة فى العصر الحديث: نظاما، ولونا، ورسما، وشكلا، واختلافا من طبعة إلى أخرى، وتغير فى حروف الطباعة، وتغير فى عدد الصفحات، ونوع الورق، ونظام الرصف، وتوظيف علامات الترقيم...وما إلى ذلك، ومع تقدم الطباعة والفنون التشكيلية وتطورهما ظهرت الدواوين بأغلفة ذات رسوم وألوان، ومثل ذلك فى بعض الصفحات الداخلية، مع الاهتمام بالخطوط فى العنوان الأصلى والفرعى، والرسوم لبعض القصائد. وقد جمع بعض الشعراء بين إبداعهم القولى، والإبدا ع التشكيلى لفنان تشكيلى، وقد يبالغ فى توظيف هذه الأدوات، حتى لينحو منحى ما قصده أعضاء «مجموعة سبعين» فى إيطاليا، وما انتشر فى بعض بلدان أوروبا السبعينيات حول ما أسموْه (الشعر البصرى: فوتوغرافيا، لوحة للأذن رقصة للعيون)، حيث نادوْا بالقصيدة البصرية والفن الشعرى

المرئى، بزعْم تحرير الرؤيا والمجتمع، والبحث فى المدى البصرى للغة، حيث توجد تقاطعات تتمّ ما بين الصورة البصرية والنص اللغوى، بل منهم من نظر للتقاطع بين فن «الجرافيك»، والحروف، والكلمات أو اللغة فى حدّ ذاتها، بحثا عن فعل الكتابة، لتكثيف صور متباعدة بصرية من خلال النص، وحركة الفن البصرى، إذ يرون أن الكتابة البصرية تبدو شفّافة، وأن اللغة تتراجع إلى الصورة ملخّصين فكرة الشعر البصرى فى التحرك: «من اللغة نصا إلى النص صورة ثم إلى الصورة نصا»، حيث يوظف الشاعر البصرى الصورة ليكتشف خطا وهميا، حيث الأدبى الرمزى يمكن أن يخترق «الفوتوغراف»، تعبيرا عن الرغبات الأدبية على سطح الصورة، ثم يمتلئ «الفوتوغراف» بخياله الأدبى، يروْن فى ذلك شكلا جديدا للّغة يولد من «الإعلام»، وقد تطور ذلك إلى «الكولاج»، أو الطبع والكتابة على الجسد، برز فى هذا المجال فنانون وشعراء من إيطاليا، لكن ذلك ـ فى النهاية ـ ليس أدبا لغويا. وإنما هو وجه من وجوه الفنون التشكيلية لا أكثر ولا أقلّ. ويذكرنا ذلك بما صنعه شعراء القرن السابع عشر فى أوروبا حين رسموا قصائدهم على شكل ماسات أو فراشات، وما درج عليه شعراء عصور الانحطاط فى أدبنا العربى من أشكال: الدوائر والمثلثات والمربعات والمستطيلات والمعينات، وقصائد التشجير والقصائد المخلّعة.ويتصل بذلك الكتابة بحروف مائلة إبرازا لمعنى كامن، وما فى مراعاة قواعد الإملاء من أثر إيجابى أو سلبى.

وربما يتصل بذلك ما مال إليه بعض الشعراء من كتابة دواوينهم

بخط أيديهم على نحو ما صنع نائل الصبيحات (الأردن) فى ديوانه (مغارة الشجعان)، ومقدمته، ويضم ٥ قصائد فى ٤٧صفحة، ونسيم الصمادى فى ديوانه (فواصل بين الغناء والموت)(٧).

التبويب، والتأريخ:

من الدواوين ما يرتب القصائد حسب أغراضها وموضوعاتها كدواوين العقاد، والشوقيات، التى كان الجزء الأول منها فى السياسة والتاريخ والاجتماع، وكان الثانى فى الوصف، والشوقيات المجهولة؛ حيث شرح السربونى منهجه فى ترتيب تواريخها وتوثيقها فى المقدمة ص٤٤ وما بعدها، وديوان ترانيم الليل لعلى الجندى المبوّب فى ستة أبواب، وأصداء النيل لعبدالله الطيب المجذوب المبوّب إلى خمسة أبواب، ودواوين عبده بدوى: دقات فوق الليل، والحب فى زماننا، وكلمات غضبى. أما ناجى فلم يبوب ما صدر من شعره فى حياته، وعندما قام جامعو ديوانه بتحقيقه، وجدوا صعوبة التبويب؛ لغلبة الشعر العاطفى وقلة ما عداه، كما وجدوا صعوبة الترتيب الزمنى؛ لفقدان تأريخ القصائد؛ ولأنه كان يسارع بنشْر جيد شعره ويرجئ ما عداه، حتى جاء رامى وجمع ما لم يضمّه ديوانا ناجى السابقان، وحين جمع هلال ناجى «الديوان المفقود» للزهاوى سنة ١٩٦٣وجدنا الديوان مبوّبا إلى: أ ـ الشكّ: ٣٧٠بيتا، وب ـ اليقين: ١٨٤بيتا، وأشرف على تبويب وترتيب ديوان أحمد الزين عبد المغنى المنشاوى، ورتّب شارحو ديوان حافظ ديوانه حسب الموضوعات ج١: فى المدائح والتهانى والأحاجى والإخوانيات والوصف والخمريات والغزل والاجتماعيات، وج٢ فى المراثى؛ لكثرتها، وصنّفت الأعمال الكاملة

لإبراهيم طوقان، إعداد ماجد الحكواتى،(٨)، والينابيع لمحمد بن على السنوسى، وفلسطين، وكبرياء الجرح لحسن عبدالله القرشى.

وفى صدر ديوان الشابى، الصادر عن البابطين ١٩٩٤، مج١ مقدمة وافية لنورالدين صمود عن أهمية مراعاة التاريخ فى اختيار القصائد؛ وذلك لبيان الجيد والردىء منها، كما لفت نظرنا إلى قيام الشابى بالتأريخ لقصائده بالتاريخ الهجرى، مع إثبات اسم اليوم، وإنْ أغفلتْ الطبعة الأول للديوان ذلك، ثم قام محمود الباجى بمقارنة التواريخ الهجرية بالتواريخ الميلادية، وأثبتتْ دار النشر أسماء الشهور حسب التسميات المستعملة والمعربة فى تونس عن الفرنسية، وقام نورالدين صمود ببيان أسماء الشهور المعرّبة عن الفرنسية، فى مقابل بيانها المستعمل فى كل من: مصر، والشام، وبذلك حملت كل قصيدة اسم اليوم والتاريخين الهجرى والميلادى.

ومن الدواوين ما يرتّب زمنيا وتاريخيا كديوان قمم الأولب للسعودى محمد حسن العواد، وديوان عندما يسقط العرّاف للسعودى أحمد صالح الصالح، ويمضى ذلك فى ديوان الشعر العربى فى الصور التالية:

١ ـ الترتيب من الأحدث إلى الأقدم فى ديوان رمال عطشى لسليمان العيسى، حيث رتب ١٩ قصيدة منذ ١٩٥٣: ٧ قصائد، ثم ١٩٥٥: ٣، ثم ١٩٥٦: ٨، ولم يشذ عن ذلك إلا قصيدة واحدة ذيلت بتاريخ شباط ١٩٤٦، وتوسطت بين ١٩٥٥، و١٩٥٦، ونرجح انتسابها لقصائد ١٩٥٦كما يقتضى سياق الترتيب والموضوعات، وكما يشير عنوان الديوان (مجموعة قصائد ١٩٥٣– ١٩٥٦)،

ومضى على النسق نفسه رامى فى ديوانه.

٢ ـ الترتيب من الأقدم إلى الأحدث، هكذا كان ديوان مسافر فى التايخ لمحمد العزب منذ ١٩٦٩نزولا إلى ١٩٦٣

٣ ـ التأريخ غير المتسلسل مثلما نجد فى: التائهون لمحمود حسن إسماعيل، وشظايا ورماد لنازك، وقصائده بين: ١٩٤٧، و١٩٤٨، وفى العاصفة لكيلانى حسن سند، واعترافات إنسان لسعد دعبيس، وعبير الأرض للعنتيل.

٤ ـ إغفال التأريخ مثلما نجد فى: دواوين العقاد، وعلى محمود طه، وديوان الماحى، والأعاصير لرشيد سليم، ودواوين البياتى، ودواوين نزار قبانى، والخمائل لإيليا، وصلاة ورفض لمحمود حسن إسماعيل، وحديقة الشتاء لأبى سنّة، وغاب التأريخ عن ديوان فهد العسكر؛ نظرا لظروف الشاعر وطبيعة حياته، وبذلك يغيب عن الباحثين رصد التطور، وتفسير الإشارات، والأسباب والدوافع تبعا لغياب التاريخ.

ومن الدواوين ما يجمع بين ذكر المكان والتاريخ؛ فقد حرص السربونى على شرح منهجه فى «الشوقيات المجهولة»؛ بذكر مكان نشر قصائدها وتاريخها، ومثل ذلك ديوان إبراهيم طوقان (٩)، ويكثر ذلك فى رمال عطشى لسليمان العيسى، ويقلّ عند نازك الملائكة فى شظايا ورماد، وديوان رامى، وأغنيات على النيل لجودت.

ومن الدواوين ما يرتب حسب الترتيب الهجائى فى روى القصائد كديوان البارودى(١٠): ج١: من الهمزة إلى الذال، وج٢: من الراء إلى الكاف، وج٣: من اللام إلى آخره، وكانت طبعة البابطين

(١٩٩٢) فى مجلدين:مج ١: الهمزة ـ الكاف، ومج٢: اللام ـ الياء، ورتب شارحو ديوان حافظ الديوان حسب تاريخ القول أو النشر، ثم ما لم يعرف تاريخه، أثبتوا فى الفهرست تاريخ القصيدة، وأرّخ أحمد أمين مدنى لقصائد ديوانه حصاد السنين فيما بين: ١٩٦٦/٤/١٧، و١٩٦٧/٨/١١.

ويكشف التاريخ عن سياق النص، ويساعد فى تأويله، فها هو ذا الفلسطينى فايز شمالة يؤرخ لقصائد ديوانه الذى كتبه بالسجن الإسرائيلى «سجن نفحة» (١٩٨٩–١٩٩٠)، كما يشير إلى قصائد للسجن، ثم المستشفى، وهكذا.

الفهرسة:

وهى سمة عامة تتصدرالديوان أو تعقبه، فقد تضمن الجزء الثالث من ديوان البارودى (١٩٧٤) فهارس للروى، والأعلام والموضوعات والأمكنة والبلدان، ووضع شارحو ديوان حافظ فهرسا رتبت فيه القصائد حسب حروف الهجاء مع الضبط والشرح، وبيان ظروف القصيدة، وشرحها لغويا، مع ذكر الحوادث التاريخية، وذكر ديوان الجارم (فى أربعة أجزاء) فهرسا بالقصائد ورويها ومناسبتها وترتيبها هجائيا، وفى ديوان ناجى نجد الفهرس فى عشر صفحات بذكر القصيدة ورقم الصفحة والمناسبة، وفى ديوان الكويتى فهد العسكر يضاف إلى ذلك ثبت بمطالع القصائد مرتبة هجائيا حسب رويها، وكذلك الشوقيات، وديوان إبراهيم طوقان (١١)،وديوان صوت من الحياة للعراقى حازم أحمد. وندر وجود الفهرسة الكاملة للديوان، على نحو ما أشرنا، وعلى نحو يهتم بحصر المشتقات والألفاظ والصيغ.

هوامش

(١) ميخائيلوس لوتمان، ت محمد فتوح أحمد، جدة، ١٩٩٩، ص ١٤٧ ـ ١٥٣.
(٢) قمر شيراز، هيئة الكتاب القاهرة ١٨٤ ط ٣.
(٣) تحت جدارية فائق حسن، ط١، دار الفارابى، بيروت ١٩٧٤، ص٩٨
(٤) ج ١–٣، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠فى صفحات عديدة).
(٥) ٣ أجزاء، اتحاد الكتّاب بالإمارات، الشارقة، ١٩٩٢.
(٦) الوافى فى نظم القوافى.
(٧) الرياض، وكالة تبر للنشر ١٤٠١/ ١٩٨١، ويضم ١٩ قصيدة.
(٨) ط البابطين ٢٠٠٢.
(٩) ط دار القدس ١٩٧٥.
(١٠) ط دار المعارف ١٩٧١.
(١١) ط البابطين ٢٠٠٢.

* فائت القول الشعرى ـ جمع الدوواوين الحديثة وتحقيقها، وتعدد النشر والطبعات.

* القول، والمختارات، والمجموعات الشعرية.
* المطبعة، ونشرالقول الشعرى.
* القول الشعرى، وتعدد المهاجرالأدبية، وتجددها.
* القول الشعرى: مسيرة وتطور.
* تجنيس القول الشعرى:

العبور من درجة الصفاء والصرامة، إلى زعم الإلغاء، إلى المرونة والمزج.

القــول الشــعرى فــى :

فائت الدواويــن.. جمـع الدواويـن الحديثــة وتحقيقــها، وتعـدد النشـر والطبعـات

بدأ جمع الدواوين وتحقيقها فى وقت باكر من العصر الحديث، ورجوعا إلى وفيات الشعراء، ها نحن نجد ابن شهاب الدين الموسوى يجمع ديوان ابن معتوقُ الموسوى، طبع حجر ١٢٧٩ هـ / ١٨٦٠، فى ٢٣٩ص، بينما يجمع ديوان الشاعر أحمد بن يحيى (ت١٨٥٠) بعض أقاربه، ومعظمه فى التوسل، ويجمع ديوان الشاعر راغب تقى الدين (ت ١٨٧١) ولده سليم، ويجمع ديوان الشاعر سليم جدى (١٨٦٩-١٨٩٥) جورجى نقولا باز، ومضتْ مسيرة جمع الدواوين الحديثة، من ذلك ديوان البارودى حيث حققه وجمعه وضبطه على الجارم ومحمد شفيق معروف (جـ١ ، وجـ٢)، وانفرد الأخير بالجزء الثالث (١)، ومن ذلك ديوان الأمير شكيب أرسلان طبعه وصححه السيد رشيد رضا(٢)، وشعر نسيب أرسلان جمعه وقدم له شكيب

وعلق عليه وأردفه بنسب الأسرة الأرسلانية بعنوان (الروض الشقيق فى الجزل الرقيق)(٣)، وجمع حسن صالح الجداوى ديوانى أبى شادى: زينب ١٩٢٤، وأنين ورنين ١٩٢٥، وفى سنة ١٩٥٧ أخرج مصطفى السقا ديوان الشيخ الحملاوى من أصوله فى ٢٣٩ص، وجمعت نازك الملائكة ديوان والدتها أم نزار الملائكة (ت ١٩٥٣) (أنشودة المجد) سنة ١٩٦٨، أما أحمد الزين فقد جمع ديوان إسماعيل صبرى.

وفى عام ١٩٣٧ رأى وزير المعارف بمصر السيد على زكى العرابى جمع شعر حافظ إبراهيم، وندب أحمد أمين لذلك، وشاركه العمل: أحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى، وقام الجميع بالضبط والشرح والتصحيح والترتيب؛ نظراً لأن حافظ لم يكن مهتما بالتنظيم؛ فلم يدوّن شعره، مما تسبب فى ضياع الكثير منه، لولا فضل الصحافة.

وقد جمع فى حياته جزءا نشره فى ثلاثة أجزاء صغار هى:

جـ١ ١٣١٠ هـ مع تعليقات قيمة بقلم محمد إبراهيم هلال بك.

جـ٢ ١٣٢٥ هـ / ١٩٠٧م، وجـ٣ ١٣٢٩ هـ / ١٩١١م

وبعد وفاة حافظ جمع الأديب الدمشقى السيد أحمد عبيد طائفة من شعره نشرها بدمشق سنة ١٣٥١ هـ، وكذلك من شعر شوقى، وأسماه (ذكرى الشاعرين)، أما الديوان الحالى فقد أضاف لذلك الكثير.

وحقق مصطفى السقا وشرح ديوان الرصافى، بغداد، المكتبة العصرية ١٩٤٩، وجمع عبدالمنعم جندى قصائد غير منشورة

للحصيرى، ونشرها بالأقلام العدد ٩ السنة الثانية ١٩٨٥، ص١٢٢-١٤٤، وتبدو مهمة جمع الدواوين فى الشعر الحديث سهلة إذا ما قيست بمهمة جمع الدواوين وتحقيقها فى القديم. وعلى الرغم من التسليم بتلك السهولة فإنا نجد جمع الدواوين مهمة ليست باليسيرة على الإطلاق، وبخاصة إذا كان صاحب الديوان ذا علاقات شعرية بغيره من الشعراء، وكان بينه وبينهم تبادل نصوص شعرية كإبراهيم ناجى، أو كان ذا مواقف تدعو للنفور بينه وبين أهله أو مجتمعه لسبب سلوكى أو عقدى، الأمر الذى ترتب عليه حرق شعره أو القضاء عليه، كما هو الحال لدى الكويتى فهد العسكر.

من النوع الأول شعر إبراهيم ناجى أحد أعلام الشعر فى عصره، وقد كانت له صلات فنية واسعة، وتتلمذ على يديه كثير من الشعراء واختلطوا به، حتى ليقول زميله صالح جودت فى مقدمة ديوان ناجى فى حديثه عن المدرسة الرومانتيكية: «كانت هذه الصحبة مدرسة جديدة فى الشعر، تتقارب خطوطها كل التقارب، إلى حد أن اختلط شعرنا على الناس فى كثير من الأحيان فنسب إلى غير صاحبه».

ومن نتيجة ذلك ما قام به أحد جامعى الديوان (٤) حيث ضم شعراً لكمال نشأت كان قد أودعه ناجى ليقدم له دون أن يذيله باسمه (٥) مما أثار ضجة نقدية، ومما جعل جامعى الديوان(٦) يشيرون إلى ذلك ويثبتونه فى صدر الديوان.

وقد قام جامعو الديوان بتحقيقه والتقديم له، وذكروا مصادرهم وهى:

١ ـ دواوين الشاعر التى صدرت، وهى: وراء الغمام ـ التعاون ـ ١٩٣٤ فى ٢٠٢ صفحة. وليالى القاهرة ـ ١٩٥١ فى ٢٢٤ صفحة. والطائر الجريح ـ دار المعارف ـ ١٩٥٧ فى ١٧٤ صفحة.

٢ ـ أفواه الثقات من أصدقائه.

٣ ـ أفواه ملهماته الحسان وما أودعنه من مناديل وأوراق و«أوتوجراف».

٤ ـ قصاصات الصحف والمجلات.

وقد قرروا فى التمهيد أن مهمة الجمع لم تكن سهلة؛ نظراً لتدفق شعر ناجى وارتجاله، وتعدد أماكن ذلك الارتجال وطرق كتابته وتسجيله، كما قرروا أنه لم يضع منه إلا القليل؛ لأنه كان حافظة فكان يسجل ما يرتجله أو يتلوه على أصدقائه الصحفيين الذين ينشرونه فى صحفهم، كما قرروا أنهم لم يسقطوا شيئاً من شعره؛ أمانة للأدب والتاريخ (٧)، كما قاموا بتحديد تواريخ بعض قصائده.

وبعد وفاته جمع له ديوانه (الطائر الجريح) الشاعر أحمد رامى، فحشد فيه ما جمعه من أصدقائه وذويه ولم يسقط شيئاً، واختار له اسما من إحدى قصائد الديوان.

ومن النوع الثانى ـ أى الشاعر الذى اتخذ منه المجتمع موقفاً مضاداً لمسلكه أو معتقده ـ الشاعر الكويتى فهد العسكر (حوالى سنة ١٩١٧ ـ ١٩٥١) الذى وقف منه المجتمع موقفاً منْكراً لمعتقده ومسلكه، فصار رهين محبسى العزلة والعمى، بل حاصره من حوله عقب موته فأحرقوا شعره(٨) ولولا وجود مدوّنى شعره ورواته من محبّيه والمعجبين به، وما نشره بالصحف والمجلات لضاع شعره كله.

وقد جمع شعره وحققه ودرسه وقدم له مواطنه عبدالله زكريا الأنصارى، ومصادره فى ذلك تتمثل فى أمور منها:

١ ـ ما كان موجوداً لديه من شعره فى أوراقه وداخل كتبه.

٢ ـ ما كان موجوداً عند بعض الأصدقاء والأقارب أو المتصلين به، ومنهم السيد محمد الرفاعى.

٣ ـ ما كان منشوراً فى بعض الصحف والمجلات الأدبية، وبخاصة فى العراق، أو فى بعض البلاد العربية، ومن ذلك قصيدة أسفر الصبح (ص ٢١١) وقد نشرت فى جريدة البحرين فى ١٩٣٩/١٠/١٥، والبلبل (ص٢٢١) حيث نشرت بمجلة الكاتب بالقاهرة فى فبراير سنة ١٩٤٩.

٤ ـ وبعضها بخط الشاعر (انظر: تخميس قصيدة علموه كيف يجفو فجفا ـ ص ٢٧٢).

وقد أسهم جامع الديوان فى لمّ شتاته وضبطه وتحديد بعض تواريخ القصائد وبعض مظان نشرها.

وقد ظهرت الطبعة الأولى سنة ١٩٥٦ بمقدمة، ثم ظهرت الثانية سنة ١٩٧٠ بمقدمة أخرى، ومقال كان قد نشره المحقق فى ١٩٦٨/٨/٦، وتعريف واف بالشاعر وشعره، بآخره ثبت بالقصائد مرتبة هجائياً، كما ظهر شعره فى كتاب نورية الرومى عنه.

ومن ألوان الجمع، بل أخطرها اكتشاف أشعار لم تضمها دواوين الشاعر التى صدرت. ومن ذلك ما قام به السّربونى (ت ١٩٧٨) فى الشوقيات المجهولة من شعر أحمد شوقى، وهو عمل له منزلته فى حركة الشعر فى الأدب العربى الحديث. وقد ناقشته

الدكتورة بنت الشاطئ فى كتابها «مقدمة فى المنهج» (ص ٢٠٤ وما بعدها)، ويذكر السربونى فى تنبيه بمطلع الشوقيات المجهولة عدد ما وجده منشورا متفرقا بالصحف، ذكر ذلك بعد صدور ج٤ من الشوفيات سنة ١٩٤٣ بنحو عشرين عاما، كما تحدث عن منهجه، وطريقة الجمع، وما ذكره والد شوقى من مهمة الجمع (ط. دار المسيرة بيروت ط٢ ١٩٧٩)، ومن فائت الديوان، أو الدواوين المجهولة، ما جمعه أحمد حسين الطحاوى من شعر خليل مطران بعنوان «الديوان المجهول لخليل مطران»، القاهرة ١٩٩٣.

المجموعة الكاملة للشاعر:

ومن الجمْع ما شاع فى الآونة الأخيرة من جمع الأعمال الأدبية والشعرية للشاعر كالمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (٩)، وجمع دواوين الشاعر فى مجلد أو مجلدات والعودة إلى إطلاق اسم الديوان عليها مثل:

المجلد الأول من ديوان البياتى(١٠) ويضم دواوينه التالية دون مراعاة لتاريخ صدورها: ملائكة وشياطين (١٩٦٧)، وأباريق مهشمة (١٩٥٤)، والمجد للأطفال والزيتون (١٩٥٦)، وأشعار فى المنفى (١٩٥٧)، ويوميات سياسى محترف (١٩٧٠)، وعشرون قصيدة من برلين، وكلمات لا تموت (١٩٦٠)، والنار والكلمات (١٩٦٤).

وديوان على محمود طه(١١) ويضم: الملاح التائه، وليالى الملاح التائه، وأرواح وأشباح، وزهر وخمر، والشوق العائد، وشرق وغرب.

وديوان العقاد(١٢) الذى ضم خمسة دواوين له هى: هدية الكروان، وأعاصير مغرب، وبعد الأعاصير، ووحى الأربعين، وعابر سبيل.

160

وديوان شكرى (ثمانية دواوين بين سنتى ١٩٠٩ و١٩٦٠)، وعمر أبو ريشة، ونازك الملائكة، وصلاح عبدالصبور، وأمل دنقل، وفاروق شوشة، ومحمود درويش، وأمثالهم من سائر الشعراء ممن يفوق عددهم الحصر.

الجمع وتعدد وسائل النشر:

مثل تعدد الترجمات، والإذاعات، والأمسيات، والندوات، والمهرجانات، وهى سمة عصرية هيأتها ظروف حضارية، وتقوم بمهمة الرواية حديثا، والتسجيل والتوثيق.

ومن وسائل نشر الديوان إذاعته(١٣) بالإذاعة المرئية أو المسموعة.

وقد جمع الشوباشى، والسّحرتى ديوان الشاعر السكندرى عبدالحميد السنوسى (١٨٩٩ ـ ١٩٥٦) ونشره المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة فى سلسلة (تراثنا). وحقق إبراهيم الإبيارى ديوان محمد عبدالمطلب (١٨٧١ ـ ١٩٣١).

ومن التحقيق فى الشعر العمانى، ما قام به محمد الصليبى من تحقيقه لديوان هلال بن بدر البوسعيدى، ط ٣، وزارة التراث القومى، عمان ١٩٨٩.

وما قام به عيسى السليمانى من تحقيقه لديوان نورالدين السالمى، مخطوط.

وفى مصر حقق أحمد الهوارى أعمال عبدالرحمن شكرى، دار المعارف.

وجمع أصدقاء أمل دنقل بعد وفاته بشهور ديوانه (أوراق

161

الغرفة(٨))، ١٩٨٣، وكذلك (أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربى)، ١٩٨٤، ثم نشر المجلس الأعلى للثقافة أعماله بمناسبة احتفاله به سنة ٢٠٠٣.

أما ديوان الشابى فقد نشر منه سبع وعشرون قصيدة وقطعة فى كتاب (الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر) لزين العابدين السنوسى (ط ١ ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧) من ص ٢٠٩ حتى ٢٥١، مطبعة العرب تونس، ثم بدأ الشابى يخطر صديقه الحليوى بأنه يقوم بنسْخ ديوانه ليطبع فى مصر، ومات دون أن يتمه، حتى طبع سنة ١٩٥٥ بدار الكتب الشرقية، تونس، طباعة دار مصر للطباعة بمقدمة لشقيقه، ثم كانت الطبعة الثانية ١٩٧٠ مع إضافات، ثم طبعات أخرى عديدة حتى طبعة البابطين ١٩٩٤ بتحقيق وتقديم نور الدين صمّود.

فائت الديوان/ الديوان المفقود:

ومن الجمع ما سمّى «الديوان المفقود»، حيث جمع العراقى هلال ناجى ديوانا لجميل صدقى الزهاوى فى كتابه عنه (الزهاوى وديوانه المفقود)(١٤).

وصدّره بمقدمة عن قصة المخطوطة وتحقيقها واسمها (نزعات الشيطان)، بالمهملة، وبين أن اسم الديوان (النزعات أو الشك واليقين)، وليس نزعات إبليس كما ذكر سلامة موسى، أو نزغات ـ بالعين المعجمة ـ كما ذكر بعضهم(١٥).

وقد أورد المحقق حديثا عن استلام وديع فلسطين مخطوطة الديوان أواخر ١٩٦١، كما أورد أدلة على صحة نسب الديوان بذكر

مقالات للمؤلف وغيره حول الديوان(١٦)، وفى ذلك ما يقدّم التوثيق العلمى للنص الأدبى، وقد قسم الديوان إلى قسمين:

(أ) الشك(١٧).

(ب) اليقين(١٨).

وينظر قوله فى الديوان:(١٩).

ونشر حسن توفيق (قصائد مجهولة) لإبراهيم ناجى، مدبولى، ١٩٧٨.

وفى الشعر السعودى جمع ديوان ابن عثيمين 1260]هـ ـ ١٣٦٣ هـ [المسمى (العقد الثمين فى شعر ابن عثيمين)(٢٠)، وقد ضم قصائده التى نظمها بين سنتى ١٣٢٠ هـ و١٣٥٥ هـ أى بعد أن تخطى الخمسين عاما، ولا يشير الديوان إلا ما قاله من شعر قبل تلك السنة، فقد قيل إنه مزق مجموعة شعره العاطفى قبل وفاته(٢١).

وقد بين جامعه ومحققه سعد بن عبدالعزيز بن رويشد دوافع جمع الديوان من: المحافظة على أثر من الآثار الأدبية فى مرحلة من مراحل الأدب السعودى. وأن هذا الشاعر كان فى عهده شاعر نجد، وبلغ منزلة أدبية مرموقة، وأن شعره يعد سجلاً وافيا لحوادث عصره(٢٢).

ومن جمع فائت الديوان ما أضيف إلى ديوان الشيخ محمد بن عبدالله بن بلهيد الذى أضاف إليه محمد بن سعد بن حسين(٢٣) ملحقا بما لم ينشر من شعره، وما لم يضمه ديوانه؛ فقد ألحق المؤلف بالجزء الثانى من كتابه عن الشاعر جانبا من قصائده التى لم يحوها الديوان، وهو الجزء الفصيح(٢٤)، وعددها ثمانى عشرة قصيدة،

وهو ما سماه المؤلف فى المجموعة:

ـ ملحق، بالقصائد التى لم يحوها الديوان (٢٥).

ورتبها حسب القوافى..

ونجد المؤلف يذكر لنا قصيدة واحدة (٢٦) على أنه وجدها مخطوطة، وأخرى على أنها نشرت بأم القرى باسم عمه عثمان بن بلهيد (٢٧)، وفيما عدا هاتين القصيدتين نجده يورد نحو أربع عشرة قصيدة دون ذكر مراجعها أو مصادرها كما صنع فى الأولين، وهى القصائد التى نشرت بين صفحات ٨٣٢ و٨٦٧.

ولا جدال فى أن التصدى لجمع الدواوين وترتيبها وتنقيحها وتوثيقها وضبطها ومقابلة نسخها والتثبت من نسبتها ـ مهمة أدبية جليلة تدخل ضمن إطار تحقيق النصوص، وقد أحسن المؤلف صنعا بإرشادنا إلى ما يمكن أن نسميه ـ كما قدمنا ـ (فائت الديوان) أو (الديوان المفقود)(٢٨) للشاعر على نحو ما صنع بعض الباحثين فى الشعر العراقى أو الشعر المصرى. وهى ظاهرة لو اعتمدت على التحرى للمصادر فى استنطاقها لآتت ثماراً طيبة ولحفظت للأجيال آثار السابقين.

وكثيراً ما يرد اختلاف بين طبعات القصيدة الواحدة، كأنْ نراها، مثلاً، فى ديوان فى طبعات مختلفة، وبخاصة لدى الشعراء الذين تتعدد طبعات دواوينهم، أو الشعراء غير الأحياء الذين تطبع دواوينهم فى بلاد مختلفة، أو نرى قصيدة فى صور متعددة ما بين الديوان، والمجلة، ونسخ الأصدقاء، وتسجيلات الإذاعة أو الأشرطة الخاصة، وما إلى ذلك من صور النسخ والتسجيل والتوثيق الحديثة.

ومن الحق أن نقرر ـ أيضا ـ أن هذا الاختلاف بين طبعات النص الشعرى الحديث أقل من ذلك الاختلاف فى النص القديم، كما أن طرق تحقيقه وتوثيقه وضبطه أيسر منالاً من تحقيق النص القديم وتوثيقه.

ونلمّ بصورة من صور اختلاف النص عندما تتعدد طبعاته(٢٩) لنرى كيف يساعدنا التأريخ الشعرى فى تحقيقه وتوثيقه وترجيح القول فيه.

وقبل أن نلم بذلك أود أن أنوه بما يصنعه بعض الشعراء من الإشارة إلى تاريخ كتابة القصيدة ومكان نشرها بالدوريات، وفى هذا ما يساعد الباحث فى الرجوع إلى صورتى نشر النص الأدبى فى الدورية وفى الديوان، وتشيع هذه التجربة فى بعض الدواوين.

نموذج لاختلاف الطبعات:

فى قصيدة (البلبل) لفهد العسكر نجد مغايرة فى بعض الألفاظ، وفى ترتيب شطرى بيت واحد، وذلك إذا وازنّا بين طبعتها الأولى فى مجلة الكتاب (٣٠) المصرية، وطبعتها الثانية فى ديوانه (٣١). ونذكر هنا الأبيات التى حوت هذه المغايرات.

البيت الثانى عشر:

بالمجلة: فيستحرّ نواحاً كالفطيم رأى

ثديا فصاح وأين الثدى من فيه

بالديوان: فيستمرّ نواحاً كالفطيم رأى

ثديا فصاح وأين الثدى من فيه

البيت التاسع عشر:

بالمجلة: واستقبل الروض بالأطياب شاعره
وخفّـتْ الطـير أسـراباً تحييـه
بالديوان: واستقبل الروض بالأطياب شاعره
وهبّـتْ الطـير أسـراباً تحييـه
البيت العشرون:
بالمجلة: فأين «معبـد» من أنغام مطربه
وأيـن «داوود» مـن ألحـان شـاديه
بالديوان: فأين «داوود» من أنغام مطربه
وأيـن «معبد» مـن ألحـان شـاديه
البيت الثالث والعشرون:
بالمجلة: الروح تهفو لموسيقاه فى مرح
والنفـس ترشـف أحلامـاً معانيـه
بالديوان: الروح تهفو لموسيقاه فى مرح
والقلب يرشـف أحلامـاً معانيـه
البيت الرابع والعشرون:
بالمجلة: تكاد تسمع فيه حين يرسله
دقـات خافقـه والشـوق يكويـه
بالديوان: تكاد تسمع فيه حين يرسـله
دقـات خافقـه والوجـد يكويـه
البيت الثامن والعشرون:
بالمجلة: رفت على الورد والريحان شادية
أحـلامـه وبهـا حفّـتْ أغانيـه

بالديوان: هفّتْ على الورد والريحان شادية
أحـلامـه وبهـا هبّـتْ أغانيـه
البيت الثلاثون:
بالمجلة: دع الطبيعـة يا هـذا تدللـه
ذره بأحضانهـا يشـدو وتسقيـه
بالديوان: ذر الطبيعـة يا هـذا تدللـه
ذره بأحضانهـا يشـدو وتسقيـه
البيت الواحد والثلاثون:
بالمجلة: ذره وأفراحـه فى العش مغتبطاً
بقربهـا ناعمـاً ذرهـا تناغيـه
بالديوان: ذره وأفراخـه فى العش مغتبطاً
بقـربها ناعمـاً دعهـا تناغيـه

التحليل:

* فى كلمتى: يستحر، ويستمر.

نحن أمام احتمالين: أحدهما التباس الكلمتين على جامعى شعره؛ نظراً لاتفاق بنية اللفظين فى حروفهما وتقارب رسم الحاء والميم فى حالة الكتابة غير الدقيقة.

أما الاحتمال الآخر فهو أن يكون الشاعر قد عدل، بالتنقيح، عن الكلمة الأولى إلى الثانية، وهذا ما نميل إلى القول به.

* فى كلمتى: خفّتْ وهبّتْ.

نجد أن الاحتمال الوحيد هو أن الشاعر مال إلى الثانية لما تحمله من معنى يفوق ما تحمله الكلمة الأولى، ونظراً لأنه استخدم

كلمة خفت فى البيت الثامن والعشرين فرأى ألا يكرر اللفظ مرتين.

* فى كلمتى: معبد، وداوود.

نجد أن الشاعر رأى مناسبة ذكر معبد مع الغناء والموسيقى، ومناسبة داوود للموسيقى فقط، لأن الشطر الأول: يعنى بإبراز الطرب، والشطر الثانى: يعنى بإبراز الألحان، وهو تغيير مقصود من الشاعر يؤيده ما نعرف عن الشخصين، فمعبد موسيقى كان إمام المغنين فى عصره، والمقصود موهبة داود الموسيقية.

* فى كلمات: النفس ترشف، والقلب يرشف.

عمد الشاعر إلى التغيير؛ نظراً لأن المعنى مع القلب أكثر تحديداً مع النفس، لأن النفس أعم من القلب.

* فى كلمتى: الشوق، والوجد.

عمد الشاعر إلى الكلمة الثانية؛ لأنها أكثر شاعرية من الأولى.

* فى كلمتى: حفت، وخفت.

الأولى بالحاء والثانية بالخاء. يحتمل وجود اللبس نظراً لتشابه البنية اللفظية، ويحتمل عدول الشاعر عن الأولى إلى الثانية لأنها أكثر دلالة وأدق معنى فهى تلائم خفّتْ بما فيها من حركة وانطلاق يفوق ما يتضمنه المعنى الأول، ونحن أمام الاحتمالين لا نرى وجها للقطع بأحدهما.

* فى كلمتى: دع، وذر (مرتين).

نجد أن التغيير لا مبرر له من الناحية الفنية؛ لأن الموازنة بين صورتى كتابة البيتين فى الحالتين لا تضيف جديدا، وقد نظن أن التغير راجع لاختلاف نسخ القصيدة وقت الجمع والتحقيق. وقد

أشار إلى ذلك جامع الديوان، وأرجع بعضه إلى ذاكرة الرواة، وإلى اعتماده فى الإملاء على ذاكرته؛ فقد كان مكفوفا، وعدم ثقته فى بعض من يكتب عنه، أو قيامه بتعديل بعض الكلمات أو حذفها أو زيادتها (ص ٢٧٩ وما بعدها).

وما ألمنا به فى هذا النموذج يمكن أن نجد أمثلة عديدة مشابهة له فى حالة تعدد طبعات الديوان الشعرى حيث نجد مغايرة فى ألفاظه، أو جمله، أو ترتيب أبياته، أو عناوين قصائده، أو ترتيبها. ويرجع ذلك ـ كما قلنا ـ إلى احتمالين: أخطاء الطباعة و آثار اللبس، أو عدول الشاعر عن الصورة الأولى إلى الصورة الثانية، وهذا ما يهم دارس الأدب، إذ لابد من دراسة ما قام به الشاعر من تغيير، أو تنقيح، أو حذف، أو إضافة؛ لأن ذلك يفتح الباب أمام دراسة المسوّدات الأدبية؛ بما يعنى تطور ذوق الشاعر، وطريقته الفنية. كما قد يشير إلى أثر النقد فى شعر الشاعر، ودوره فى مجال الحكم والتقويم.

ومن أمثلة اختلاف الطبعات ما نجده مطبوعاً سنة ١٩٦٢ حيث ألقى صالح جودت قصيدته (على بردى) فى مهرجان الشعر الثالث بدمشق سنة ١٩٦١، وطبعت بديوانه سنة ١٩٦٢ (ص ٥٠)؛ وبكتاب أصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة فى العام نفسه (ص ٤٣). فالتاريخان متقاربان كما هو واضح، ولم يمنع هذا من وجود مغايرة فى بعض الألفاظ، من ذلك البيت الثانى:

فقد وردت هكذا بطبعة المجلس، ووردت بالديوان: ويوم بلا تنوين والأولى أقوى.

ومن ذلك قوله:

بطبعة المجلس، بينما وردت بالديوان يضفر بالبناء للمجهول وبالضاد المعجمة بمعنى ولفظ مغايرين، والثانية أقوى، وحينئذ يقصد بها شعرها.

وزاد بالديوان بيتاً بعد البيت الثامن والأربعين لم يرد ذكره بطبعة المجلس وهو:

أما الخلاف فى البيت الأخير بين (شانئك) و(شائنك) فهو مطبعى، وصحته ما ورد بطبعة المجلس، أما ما سبقه فيرجع إلى تنقيح الشاعر للنص الذى ألقاه، ربما على عجل، بالمهرجان.

وقد أجرى الشاعر أمل دنقل تعديلات عديدة على بعض قصائده خلال تعدد نشرها بين الدوريات والديوان، كما قام بتغيير بعض عناوين قصائده من طبعة إلى أخرى؛ فمثلا قصيدة «لعبة النهاية» - أوراق الغرفة ٨، نشرت بمجلة اليمامة السعودية بعنوان «الموت»، ثم نشرت بعنوان آخر، وهناك أمثلة عديدة لما قام به الشاعر من تعديل فى قصائده، على نحو ما حصرت عبلة الروينى فى كتابها (ببليوجرافيا أمل دنقل)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، من ص ٧ إلى ص ١٥.

ومثل ذلك ما يلاحظ فى طباعة ديوان الشابى سنة ١٩٥٥ من اختلاف عما نشر من قبل سنة ١٩٢٧ أشار إليه نور الدين صمّود فى مقدمة ديوان الشابى، وأعماله الكاملة، البابطين، ط١ ١٩٩٤ ص ٧.

وقد تعددت طبعات دواوين صقر بن سلطان القاسمى بين:

* وحى الحق، القاهرة، مطابع كوستاتسوماس، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٤م.

* الفواغى، ط١ ١٩٥٦، ط٢ دمشق ١٩٥٩.

* فى جنة الحب ط١، دمشق ١٩٦٠.

* صحوة المارد، الأعمال الكاملة، الشارقة، الشروق، ١٩٨٢، فى ٣٣٧ص.

حتى ظهر «لهب الحنين» الأعمال الكاملة للشاعر صقر بن سلطان القاسمى، دار العودة بيروت فى ١/١١/١٩٨٩م.

وتعددت طبعات دواوين سلطان العويس ٤ فحين ننظر إلى ما يمكن أن نسميه الطبعة الثانية من ديوان سلطان العويس سنجد القصائد الجديدة هى:

الاتحاد ص ٣٥، والزيارة ص ٤١، والأم ص ٤٢، ورقيق الثوب، ومن الحب نرتوى، وطريق الوجد، والحياة من ٤٥ حتى ٤٨، ثم حبل النوى، ولولا، وسعادة قلب، وتساقينى الهوى من ٥٣ إلى ٥٦، وبسمة الفجر ص ٦٣، وهمى ص ٧٠، وعلمتنى ص ٧٧، وبدر يتجلى، وأريج المسك من ٨٠ ـ ٨١، وإيمان ص ٨٥، ومرت على الديار، وعبير الورد، ومسكن الحبيب من ٩١ إلى ٩٣، وسقام الحب ص ١٠٢، وأغريتنى، وسيدتى، ورانية، وعيد ميلادها، ورحلت من ١٠٥ إلى ١٠٩، وغجرية، وألوية الحب، وذكرتك من ٢١ إلى ١١٤، وأسقى حبيبك، وليلى وصبحى ص ١٦، ١١٧، وفديتك، ونقطة المطر، وأمسيات الورد من ١٢٥ ـ ١٢٧، وماكر، وحور العين، والأثر الجميل، وهدية، وإحساس الحب (١٣٢ ـ ١٤٣)، وجرح الهوى، وفراق، وأنا

للحسن هدف، وقيثارة «١٥٥ ـ ١٥٩»، وحيرة ص ١٦٦، ويوما ص ١٧٣، وياليالى الشام، وأنا فى غرامك عيونى دامعة، وليلة الأشواق (١٧٧ ـ ١٨٥)، وذهول ص ١٩١، ونسيت الورد، ورحاب، وأمنيات، وأنت مشكلتى (١٩٤ ـ ١٩٧)، وكؤوس الطلى، وأنا الفتى، وأنت الحميا، ومغربية، والأرض (٢٠١ ـ ٢٠٧)، وماذا أقول؟ (ص ٢١٠)، ولو كنت أملك (ص٢١٧)، وقل ياحبيبى، والحب المكين، وصيد (٢٢١ ـ ٢٢٦)، وبطاقة تهنئة ص ٢٣٠، وسحر العيون، وأحلام الشباب، وعودى، وكيف أنجو (٢٤٦ ـ ٢٥٥).

وواضح أن الديوان فى طبعته الجديدة قد تضاعف حجمه، وضمَّتْ إليه مقطوعات وقصائد جديدة فصار ديواناً جديداً.

ويلاحظ اختلاف فى الطبعتين مثل:

عنوان: أبونواس وصحبه فى الطبعة القديمة ص ٨٤.

وفى الجديدة: أبونواس وصحبه بالهمزة فى الفهرس فقط ص ٢٠٨.

كما يلاحظ أن آخر بيت فى مقطوعة رقيق الثوب ص ٤٥، مطلع لمقطوعته التالية:

من الحب نرتوى، وهو:

أمن الحب خلقنا نرتوى

أم ترى أنا خلقنا ما نحب

كما نبه المحقق إلى تكرار ثلاثة الأبيات فى ص ١١٧، ومن قبل ص ١١٥ بتاريخين مختلفين هما ١٤/١/١٩٩١، و٢٠/٨/١٩٨٩، ونشرت بهما فى جريدة الفجر بعنوانين مختلفين هما: ليلى وصبحى، وفراشة فى خاطرى، وعلق المحقق بإثباتها للأمانة (ص ١١٧).

كما يلاحظ أن معظم القصائد والمقطوعات مؤرخة حسب تاريخ تأليفها، وأن موضوعات جدت على الديوان مثل: الاتحاد (٣٥)، والأم (٤١).

وتمضى القصائد الجديدة فيما مضت فيه سابقتها؛ الموضوع الأثير لديه وهو المرأة، والمقطوعات ما بين البيتين وبضعة الأبيات.

كما نجد اختلافا بين هذه الطبعة الجديدة، وديوان الشاعر «فى مرايا الخليج» (ط٢ بيروت ١٩٨٥)، فى عناوين القصائد: إلى سحر، وحب، وعودة، وبعد غياب طويل، وضحكة، وإلى عازفى، وليلة فى فينيس، ووداع، وغياب الإشارة إلى هذا الديوان، إلى جانب تغيير فى بعض الأبيات.

وقد أشار محمود علياء إلى ما نشره سلطان العويس فى الصحف تباعا من مجموعة شعر بعنوان «ألوية الحب»١ (المنتدى السنة ٨، ع ٨٧، أكتوبر١٩٩٠ ص ٨)، ثم صدرت طبعة ثالثة سنة ١٩٩٣م فى ٣٥٥ص، دمشق. جمع قصائد هذه الطبعة (م. الصباح دمشق فى ٣٥٥ص) حسن البحيرى، وأخرجها، وأشرف على طبعها وزاد مقدمة قصيرة، وحواراً بقلم أحمد فرحات، كان قد نشر بمجلة الشروق عن تجربة الشاعر الشعرية (حتى ص ٤٠) ثم كلمة سعد الله ونوس عن الفائزين بجائزة سلطان العويس التى ألقيت فى ٢٠ مارس ١٩٩١ (٤٢ ـ ٤٦).

وبُوِّب الديوان على حروف المعجم كالطبعة السابقة، ولكنه اختلف فى عدد قصائده فزاد حجمه عما سبق.

ومن الفروق بين الطبعتين ـ على سبيل المثال ـ ما يوجد بالجديدة من:

١ ـ زيادة قصائد (انظر الصفحات): ٥٤، ٦٧، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩٧، ٩٩، ١١١، ١١٤، ١١٨، ١٢١، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٠، ١٤٩، ١٥٦، ١٥٨، ١٧٨، ١٨٤، ١٩٣، ١٩٤، ٢٠٤، ٢١١، ٢١٧، ٢١٩، ٢٣٣، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٨، ٢٨٣، ٢٧٨، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٩٠، ٣٠٨، ٣١٥، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٤١،.. إلخ.

٢ ـ نقص قليل عما ورد بالطبعة السابقة مثل:

الأم (بيتان ص ٤١ بالسابقة)، قصيدتان بحرف التاء (ص ٦١ ـ ٦٣ بالسابقة).

قصيدة (ص ١٦٠ بالسابقة).. إلخ.

٣ ـ اختلاف العنوان، أو الصياغة، أو ترتيب الأبيات مثل:

أبونواس بلا همز (فى الجديدة ٣١) وبعد غياب طويل (٣٢٢ بالجديدة)، وكانت: بعد لقاء طويل (٢٣٥) وهدف الحسن (٢٣٥ بالجديدة)، وكانت: أنا للحسن هدف (١٥٩)، ونشرت بالمجلات من قبل (كنت للحسن هدف)، وعبير (فى الجديدة ١٣١) وفى السابقة عبير الورد (٩٢)، وابنوا مصنعا (فى الجديدة ١٤٥)، وفى السابقة فقولوا مصنعا (١٢٨) وزايد بن سلطان فى الجديدة (٥٩)، وفى السابقة للاتحاد (٣٥)، وأنت بالجديدة (٩٣)، وبالسابقة أنا قلب تمزقه شكوك (٦١)، ويا رقيق الثوب بالجديدة (٧٣) وفى السابقة بلايا(٤٥).

وإذا توقفنا بالموازنة عند قصيدة من قصائد الديوان، وهى:

وابنوا مصنعاً ـ على سبيل المثال ـ وجدنا اتفاقًا واختلافًا؛ فعدد الأبيات ١٥ بيتًا فى الاثنتين، ويختلف العنوان كما قدمنا، ثم نجد اختلافا يتمثل فى:

القديمة: وإذا تفاخرتم فقولوا: مصنعا ـ ص ١٢٩.

الجديدة: وإذا تفاخرتم فقولوا: مصنع ـ ص ١٤٦.

القديمة: كبس الحديد ككبسة الجبار ـ ص ١٢٩.

الجديدة: كبس الحديد بقوة الجبار ـ ص ١٤٦.

وفى القديمة (١٢٩):

ونجت الجديدة من زيادة حرف إن فاستقام الوزن (ص ١٤٦)

وفى القديمة (ص ١٣٠)

ونجت الجديدة من حذف حرف إنّ فأثبته فى أول البيت فاستقام الوزن (ص ١٤٧).

واهتمت الطبعة الجديدة بضبط آخر كلمة: لبلغتم بالضم (ص ١٤٧)، وخلت منها السابقة (١٣١)، وقدمت الجديدة البيت الأخير على سابقه (بالجديدة ص ١٤٨) وبالسابقة (ص ١٣١).

٤ ـ التاريخ والمكان:

اهتمت السابقة بذكر تواريخ القصائد، وأضافت الجديدة ذكر مكان تأليف القصيدة وهو بين: الإمارات، وباكستان، والهند، ولبنان، وسوريا، وإنجلترا، وفرنسا، ومصر.

وبقدر شكْرنا مَنْ أسهموا فى هذا الجمع، فإننا نرى أن القارئ والدارس ـ معاً ـ يقع فى حيرة ولبْس حين يقف على جهود الجامعين واجتهاداتهم بما يتبعها من اختلاف، وكأننا أمام نص تراثى مفقود الأصل.

ولا نظفر بتغيير فى محاولة الشاعر الإماراتى شهاب غانم؛ إذْ صدرت دواوينه بين شط وآخر (١٩٨٢)، وبصمات على الرمال، وشواظ فى العتمة (١٩٨٦)، ثم جمع شعره العاطفى والوجدانى فى ديوانه «هو الحب» جامعا ما كتبه بين ١٩٦٠، ١٩٩٠، فى هذا الفن الشعرى فبلغ ٥٠ قصيدة ضمها هذا الديوان، وقد أعاد فى هذا الديوان نشر ما سبق نشره من هذا اللون فى ديوانيه: بين شط وآخر، وشواظ فى العتمة دون تغيير (٣٢). كذلك ما جمعه فى ديوانه صهيل وترتيل بدلالة عنوانه على البطولة والدين، حيث نشر فيه بعض ما نشره من قبل دون تغيير (٣٣).ويذكر خضر عطية خضر فى " تأملات فى المشهد الثقافى الفلسطينى، نابلس ١٩٩٥، ص ٢٥، وما بعدها " أن مواطنه الشاعر سميح القاسم قد أجرى تعديلات فى طبعة جديدة من الأعمال الكاملة حذف منها قصائد وعبارات فى ثلاثة مواطن، كما حذف بعض المقاطع.

هوامش

(١) دار المعارف ١٩٧١ ـ وطبع من قبل ٤٠ ـ ١٩٤٢.
(٢) ط١ ١٣٥٤ هـ / ١٩٣٥.
(٣) دمشق ـ مطبعة ابن زيدون ط١ ١٣٥٢ هـ ١٩٣٥/.
(٤) قريبه محمد ناجى.
(٥) ٢٥ قصيدة.
(٦) هم: الدكتور أحمد هيكل، وأحمد رامى، وصالح جودت، ومحمد ناجى ـ دار المعارف ١٩٦١.
(٧) ديوان ناجى ـ التمهيد ص ٥، ٦.
(٨) انظر فهد العسكر حياته وشعره لعبدالله زكريا الأنصارى ط ٢، ١٩٧ ص ٨٠ و١١٣ وغيرها، ويذكر حقائق كثيرة حول شعره ص ١١٤ وما بعدها.
(٩) جبران فى آثاره العربية ـ بمقدمة لمطران ـ دار الصياد ـ بيروت.
(١٠) دار العودة ـ بيروت ١٩٧١.
(١١) دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢.
(١٢) الهيئة المصرية للمطبوعات ـ ١٩٧٣. وكان قد جمع أربعة دواوين فى طبعة سابقة سنة ١٩٢٨.
(١٣) كتب الشاعر على الجندى كتابا طريفا هو (الشعراء والإنشاد الدينى) فى ١٦٦ صفحة ـ دار المعارف ١٩٦٩.
(١٤) دار العرب، القاهرة، ١٩٦٣ من ص ٣١٤ ـ ٣٧٤.
(١٥) ص ٣١٨.
(١٦) مقال للزهاوى بالسياسة الأسبوعية فى مصر فى ٣ سبتمبر ١٩٢٧، ورسائله إلى أحمد محمد عيش (مجلة الكاتب المصرى ـ يناير ١٩٤٧ وذكر إحجامه عن نشر الديوان، وإشارة أكرم زعيتر بمجلة الرسالة السنة الخامسة عدد ١٩٣ (مارس ١٩٣٧) ص ٤٢٤، وما ذكره سلامة موسى فى صدر المخطوطة، وذكر الزركلى له فى الأعلام جـ٢ ط٢ القاهرة وغير ذلك.
(١٧) ٣٧٠ بيتا.

(١٨) ١٨٤ بيتا.
(١٩) ص ٣٤٤.
(٢٠) ط دار المعارف القاهرة، ١٣٧٥ هـ.
(٢١) شعراء نجد، ابن إدريس ص ٥٩.
(٢٢) انظر المقدمة، وملف نادى الطائف الأدبى ١٣٩٩ هـ.
(٢٣) كتابه عن الشيخ وآثاره الأدبية وكان الديوان قد صدر باسم (ابتسامات الأيام فى انتصارات الإمام ـ مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٣٧٠ هـ) ٣٦٠ ص.
(٢٤) من ص ٨٢٢ إلى ص ٨٦٧.
(٢٥) هذا الملحق خاص بالشعر الفصيح.
(٢٦) ص ٨٢٣.
(٢٧) ص ٨٢٥.
(٢٨) هذا يذكرنا بما صنعه هلال ناجى فى العراق، حين جمع الديوان المفقود لجميل صدقى الزهاوى (انظر، هلال ناجي، الزهاوى وديوانه المفقود، دار العرب، القاهرة ١٩٦٣. الفصل السابع ص ٣١٤ ـ ٣٧٤).
(٢٩) انظر ـ مثلاً ـ تعدد طبعات دواوين نزار قبانى: قالت لى السمراء: ١٩٤٤، ١٩٥٨، ١٩٦٠، ١٩٦١، حتى كانت الطبعة الثامنة سنة ١٩٦٩ وهكذا، وأنت لى: ٥٠، ٥٨، ٦٠، ٦١، وهكذا وقصائد: ٤٤، ٥٨، ٦٠، ٦٢، وهكذا، حتى زادت على العشرين. وغيره من الشعراء.
(٣٠) فبراير ١٩٤٩ ص ٢٧٢، ٢٧٣ ـ وصدرت عن دار المعارف ويمكن أن تفيدنا معرفة التاريخ فى بيان السابق فى قصيدة (البلبل): العسكر أم عمر بطيشة صاحب قصيدة مماثلة فى العنوان.
(٣١) فهد العسكر حياته وشعره ـ ط٢ ـ ١٩٧٠ ـ الكويت ص ٢٢١.
(٣٢) انظر ـ على سبيل المثال ـ قصائد: معانى الهوى عندى، ورسالة عبر الصحراء، وعبر التليفون، فى هذا الديوان ص ١٢، ٣٠، ٣٢، وديوان بين شط وآخر ص ٦٦، ٦٣، ٤٦، وقصيدة توهج فى هذا الديوان ص ٥٠، وفى ديوان شواظ فى العتمة ص ٢٣.
(٣٣) انظر قصيدة ابتهال فى هذا الديوان ص ٦٥، وفى بصمات على الرمال ص ١٠١.

القول الشعرى فى: المختارات، والمجموعات، والمنتخبات

اختيار الرجل جزء من عقله وذوقه، ومن هنا تضم المختارات، أو المنتخبات، أو المنتقيات بطبيعتها، أصواتا متعددة، يعدّ كل منها صوتا متفردًا، وكما تتعدد المختارات بأفرادها المنتخبين تتنوع ببيئاتها، وعصورها، وأماكنها، ومناسباتها، وموضوعاتها، وتاريخها، ومهادها وموطنها .

وقد كان للمختارات تاريخها فى غابر العصور (١) وحاضرها، وقد تفاوتت بتفاوت أهدافها وغاياتها، فمنها ما كان للمطارحات مثل:

القاروقيات: قصائد مبتدأة ومختتمة بحروف المعجم للمطارحة الشعرية، لمهدى محمد الشملول، القاهرة م. السعادة، ص٩٣٠، ٢٤ص، ومنها ما كان فى غرض شعرى كالغزل، بشكل صيغ فيه العنوان مسجوعا هكذا:

النفحة الزكية فى الأشعار الغزلية ليعقوب أفندى جمال، مصر، م. المحروسة ١٨٩٥، ٨٤ ص.

ومنها ما كان تعليميا تثقيفيا مثل: مختارات حسين المرصفى فى «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية»، فى مجلدين فى أكثر من ٩٠٠ص، احتل الحديث عن البارودى ومعارضاته فيها أكثر ٣٠ صفحة فى الجزء الثانى، وتتلمذ عليها أمثال البارودى، وحافظ، ومختارات السيد توفيق البكرى، وحافظ إبراهيم، والبارودى، وأحمد تيمور، ومختارات المنفلوطى وهو عدد وافر من المختارات على نحو ما نرى فى مدخل «المختارات والمجموعات الشعرية» فى ببليوجرافية كل بلد عربى.

من المختارات ما دار حول شخص أو زعيم، ومثالها ما جمع حول وفاة سعد زغلول، أو جمال عبد الناصر، أو أدب شخص كالمختار من أدب العقاد مع مقدمة تحليلية لعبداللطيف شرارة، بيروت دار الكاتب العربى ١٩٨٢ فى ٢٥٠ ص، أو ما ارتبط بمناسبة أو حدث كحروب: ١٩٥٦، أو ١٩٦٧، أو ١٩٧٣، أو الانتفاضة، أو الأقصى، أو حول موضوع، كالنيل بين مصر والسودان، أو سيناء، أو صدر عن مجلة كمجلة «الزهور»، ومنها ما قام على اختيار من ديوانين أو أكثر لشاعرين أو أكثر، وهو ما يسمى «الديوان المشترك»، أو مختارات من شاعر بعينه، أو بيئة بعينها، أو لأكثر من بيئة، ومنها ما صدر عن مؤسسات أدبية فى شكل «التقويم الشعرى»، أو كان حصاد «المهرجانات»، أو «الندوات» و«المؤتمرات».

وفى ذلك كله نجد الغلبة للمختارات الشعرية بالنسبة للمختارات

النثرية، وفى الببليوجرافية الخاصة بدواوين الشعر، فى كل بلد عربى فيما سيأتى من صفحات، رصد لنماذج من تلك المختارات والمجموعات.

(١) عنى عن البيان ذكر المفضليات لرأس علماء الكوفة «الضبّى»، والأصمعيات «للأصمعى»، ومختارات: مجد الملك أبى الفضل جعفر بن شمس الخلافة الأفضل، وعبدالله بن عبد الكافى العبيدى، وعبد القاهر الجرجانى، وأبى الحسن على بن محمد بن المطهر العدوى المعروف بالشمشاملى، وأمثالهم ممن يفوق عددهم الحصر، ويخرج عن نطاق حديثنا، ويمكن تلمس أمثلة ذلك فى مدخل «المجموعات والمختارات» فى الببليوجرافيا الخاصة بكل بلد عربى.

المطابـع ونشـر القـول الشـعرى

شهد مجال نشر الكتب نشاطا ملحوظا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ فبينما شهد النصف الأول نشْر (٨٦٧) كتابا لثمانين مؤلفا، ارتفع الرقم إلى (٩٥٣٨) كتابا لعدد من المؤلفين هو ١٢٥٣ مؤلفا فى النصف الثانى، أى بنسبة ١إلى ٩ فى مجال الكتب، وزادت نسبة ما طبع من الأدب من ٧بم٣ ٪ فى النصف الأول إلى ١٩بم٤ ٪ فى النصف الثانى؛ وذلك بسبب من ازدياد عدد المطابع فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وافتتاح قناة السويس، وزيادة اتصال مصر بالعالم الخارجى، وازدياد عدد المتعلمين والقراء، وتعدد نشاط المؤسسات والجمعيات الأدبية، وظهور نشاط العائدين من البعثات، ويؤرخون لميلاد الناشر بمصر بسنة ١٨٦٣، حين أسست جمعية المعارف، وهدفها النشر، وهكذا اهتمت المطابع منذ بداية العصر الحديث بنشر الديوان وطبعه، سواء أكان ذلك على

مستوى الأفراد أم المؤسسات والهيئات، ولسنا بصدد سرد تاريخ الطباعة والمطبعة فى العالم، أو فى الدولة العثمانية، أو لدى السوريين، ولكنا نشير إلى نشأة المطبعة الأميرية أو الميرية، أو مطبعة الحاج محمد على باشا، أو المطبعة العامرة أو الباهرة،أو دار الطباعة الخديوية، وهى مطبعة بولاق، التى تعددت أسماؤها وصفاتها، والتى أسست سنة ١٨٩٢، بعد أن اشترى محمد على الذى تولى حكم مصر سنة ١٨٠٥، مطبعة الحملة الفرنسية بمصر، أو أنشأها على بقايا المطبعة الأهلية الفرنسية، وما زال بها يتعدها بالنماء حتى غدت أرقى مطبعة فى الشرق فى عصرها، ويذكرون كيف اهتمت تلك المطبعة بطباعة الدواوين، لاسيما الدواوين التراثية، حيث كانت تطبع متن الديوان بنظام «الكليشيهات» من الخط الفارسى الجميل، غير مقتصرة، فى ذلك، على عنوانه فقط، ونشير إلى اهتمامها ـ من بين ما اهتمت ـ بطباعة الدواوين الشعرية الحديثة، بقدر اهتمامها بنشر الدواوين التراثية المحقّقة، فى وقت لم يزد عدد ما طبعته تركيا من الكتب الأدبية واللغوية حتى سنة ١٨٣٠ على أربعين كتابا، وقد نهضت الطباعة فى عصر الخديو إسماعيل، وتعددت المطابع، حتى زاد عددها عن الألف حسب إحصاء سنة ١٩٤٥ المطبوع سنة ١٩٤٨ .

وهكذا عرف الديوان الحديث طريقه إلى الطباعة فى العالم العربى منذ طبعت بعض الدواوين فى مطبعة الحجر بالقلعة، تلك التى كانت تسمى مطبعة الأفندى، كطبعها ديوان عبدالله بن يحيى البارونى سنة ١٣١٥ هج، ومن بين ما طبع بالمطبعة الحجر ديوان

شهاب الدين الموسوى الحويزى، جمعها ورتبها ابنه طبع حجر ١٢٧٩/ ١٨٦٠ فى ٢٣٩ص.

وعنيت مطابع الأديرة والكنائس بطباعة الديوان؛ فطبعت المطبعة الكاثوليكية ديوان التنظيمات الشعرية للبنانى حنا أبو صعب سنة ١٨٩٣، وديوان المعلم نقول الترك ١٩٤٩.

وتتابع اهتمام المطابع فى العالم االعربى وخارجه بطباعة الديوان، فى وقت باكر، وعلى سبيل المثال شهد عام ١٨٨٣طباعة ديوان إسكندر بن يعقوب بن أبكار الأرمنى: نزهة النفوس وزين العروس، بمطبعة جريدة الزمان.

وشهد عام ١٣٠٥ هـ / ١٨٨٧طباعة دواوين مثل:

ديوان محمد أفندى شيت الجومرد، ومعه ديوان البزّاز.

وشهد عام ١٣١٠ هـ طباعة ديوان أحمد النجارى الدمياطى، بالمطبعة العلمية.

وشهد عام ١٨٩٢طباعة ديوان أول ديوان ليبى للّيبى مصطفى بن زكرى بالمطبعة العثمانية، يليه فى ليبيا ديوان مواطنه سليمان البارونى سنة ١٩٠٥.

وشهد عام ١٣١٢هـ / ١٨٩٣طباعة دواوين مثل: ديوان محمد بن شيخان السالمى العمانى.

وشهد عام ١٣١٤ هـ / ١٨٩٥طباعة تشطير بردة الإمام البوصيرى لأحمد بن شرقاوى بن مساعد الخلوتى.

كما عرفت مطابع الأفراد ما بين: المغربى كمحمد سامى منشئ المطبعة الجمالية، والشامى كمحمد أمين الخانجى، ومحب الدين

الخطيب، ومحمد منير الدمشقى، وحسام الدين القدسى، جنبا إلى جنب مع الناشر المصرى، عرفوا، جميعا، بالاهتمام بطباعة ديوان الشعر الحديث مع اهتمامهم بنشر التراث، وتلك المطابع أكثر من أن تحصى، نذكر منها:مطبعة حسين الطوخى التى طبعت، من بين ما طبعت، ديوان عبد الباقى العمرى الفاروقى «الترياق الفاروقى من منشئات الفاروقى» سنة ١٣١٦هـ / ١٨٩٨، ومطبعة الحلبى التى طبعت دواوين منها ديوان الشيخ أحمد الحملاوى (١٨٥٦-١٩٠٣٢)، سنة ١٩٥٧، ومطبعة محمد أفندى مصطفى التى طبعت ديوان الفاروقى السابق، وأمثالها من المطابع القديمة الشهيرة كالمطبعة الخيرية التى طبعت لثابت بن فرج بن عبدالرءوف الجرجاوى ديوانه سنة ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥، فى ٨٠ ص، ومطبعة والدة عباس , ومن بين ما نشرت ديوان نسمات الصباح لحلمى المصرى سنة ١٩٠٧المنار للشيخ محمد رشيد رضا، والمطبعة المنيرية للشيخ محمد منير الدمشقى، والمطبعة السلفية للشيخ محب الدين الخطيب، تلك التى طبعت لأحمد زكى أبى شادى: ذكرى شيكسبير ١٩٢٦، وزينب ١٩٢٤، وسعد زغلول ١٩٢٧، وشعر الوجدان ١٩٢٥، ومطبعة صبيح، وعبدالحميد حنفى، وعبدالرحمن محمد، وعبد الرازق، ومحمد شاهين، وحسن الرشيدى، ومصطفى وهبى بن محمد «المطبعة الوهبية»،التى طبعت «درر النحور فى مدائح الملك المنصور»، لصفى الدين الحلى، كما طبعت «جملة من كلام يحيى الشرفى» المعروف بالبهلول، سنة ١٣٨٢هـ، فى ٨٠ ص، وطبعت «درر النفائس فى جمال العرائس» لإلياس سماحة، وأنطون بركات ١٢٩٦هـ.

ومن الأفراد: عبدالله أبو السعود «مطبعة وادى النيل»، ومصطفى البابى الحلبى، وأخويه: بكرى وعيسى، حيث أسسوا المطبعة الميمنية سنة ١٢٧٦ هـ/ ١٨٥٩، أو ١٨٥٦، وكانت أصل مكتبة الحلبى التى تفرعت إلى مطبعتين، ومن بين ما طبعته مطبعة الحلبى ديوان الجمانة اليتيمة للسودانى الشيخ محمد مجذوب بن فخر الدين المجذوب، وديوان مجموع الأوزان الكبير للسودانى محمد عثمان الميرغنى، فى سنة ١٣٣٩، وحين نتأمل القائمة التى نشرتها سنة ١٢٩٠/ ١٨٧٣المطبعة التّلْيانية، أو الكاسْتلّية؛ نسبة إلى صاحبها موسى كاستلى، والتى أنشئت نحو سنة ١٨٤٤ نجد من بين محتوياتها فى الشعرالتراثى وغيره، بعضا من ديوان الشعر العربى الحديث مثل: القصيدة العلوية، وديوان سيدى عبدالرحيم البرعى، وديوان محمود أفندى الساعاتى، وديوان النحاس، وديوان البولاقى، ولوعة الشاكى ودمعة الباكى، والدر المنظوم، وديوان اللوانى.

وتكفّل محمد زهران بنفقات طباعة «الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور» لزينب بنت على بن حسين بن فواز العاملى، السورية مولدا، وموطنا، المصرية منشأ وإقامة، طبعته مطبعة بولاق فى الأيام الأخيرة من شهر رمضان ١٣١٣/ مارس ١٨٩٦، كما كتب زهران مقدمة للكتاب تعتبر من أوائل المقدمات الحديثة.

واهتمت بالنشر، فى تلك المرحلة الباكرة، مطابع المجلات كمطبعة مجلة الهلال (١٨٩٤)، وصدر العدد الأول من المجلة فى أول صفر ١٣١٠/ ٢٥ من أغسطس ١٨٩٢، والموسوعات، والآداب للشيخ على يوسف (١٣٠٣/ ١٨٨٥)، والجريدة لأحمد لطفى السيد، أستاذ الجيل

(ت ١٣٨٢/ ١٩٦٣)، وقد طبعت ديوان محمود سامى البارودى سنة ١٣٢٧- ١٣٢٩/ ١٩٠٩- ١٩١١، كما طبعت مختاراته.

وطبعت مصر دواوين الشعراء العرب فى وقت باكر، كديوان الليبى أحمد البهلول؛ حيث طبع ديوان الأخير أربع مرات بالقاهرة كل من: عمر الخشاب سنة ١٨٩٣، والعامرية الشرفية، بدون تاريخ، وأحمد المليجى سنة ١٩١٠، ومحمد على صبيح سنة ١٩٣٠، كما اهتمت بالطباعة إدارات الجيش، والمدارس الحكومية والملاجئ، والمطابع الأهلية؛ ليستمر ذلك الاهتمام لدى المؤسسات والهيئات العامة، والوزارات.

وطبع الديوان خارج نطاق الوطن العربى منذ وقت باكر؛ حيث طبع ديوان الليبى أحمد البهلول فى القرن الحادى عشر الهجرى فى استنبول والهند، وطبع ديوان بن زكرى بالمطبعة العثمانية بتركيا سنة ١٨٩٢، وطبعت دواوين شعراء المهاجر فى: نيويورك، وسان باولو، وغيرهما، وطبع ديوان الليبى إدريس بن الطيب (١٩٥٢) كوّة للتنفس فى روما ١٩٩٧، وطبعت دواوين فى باريس بفرنسا كديوانى الفلسطينى محمد القيسى: مضاءة بجمالها، ومضاء بحزنى، وكل هذا البهاء، وهما عن دار المتنبى، وطبعت دواوين فى لندن كديوان ميارى للإماراتى حبيب الصائغ سنة ١٩٨٥، والبحرينى قاسم حداد فى ديوانيه: يمشى مخفورا بالوعول ١٩٩٠، وأخبار مجنون ليلى ١٩٩٦، وفى روما طبع لقاسم حداد، أيضا، المستحيل الأزرق بالاشتراك مع المصور الفوتوغرافى صالح العزاز سنة ٢٠٠١، كما طبعت دواوين فى قبرص كديوان ثلاث شهادات للفلسطينى محمود

درويش، وديوان الشاعر الفلسطينى عز الدين المناصرة ط١ 1987 فى ٢٧٤ص، وغيرها.

وهكذ نشطت المطابع فى مجال طباعة الديوان ونشره حتى يومنا هذا لنظفر بطباعة الأعمال الكاملة للشاعر، ويضيق المقام عن ذكر دور النشر المعاصرة فى أنحاء العالم العربى، وإسهامها فى نشر الديوان وتعدد طبعاته، وإصدار الأعمال الكاملة للشعراء، وهو أمر أكبر من أن يحصى.

(١) انظر تاريخ مطبعة بولاق، ولمحة فى تاريخ الطباعة فى بلدان الشرق الأوسط، أبو الفتوح رضوان، المطبعة الأميرية بولاق، القاهرة ١٩٥٣، الذى كان فى البدء رسالة لنيل درجة الماجستير من قسم لتاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وتاريخ الطباعة فى الشرق العربى، خليل صابات، ط٢، دار المعارف القاهرة ١٩٦٦، وحركة نشر الكتب فى مصر، دراسة تطبيقية، شعبان خليفة، دار الثقافة ن القاهرة ١٩٧٤، والكتب العربية التى نشرت فى مصر فى القرن التاسع عشر، عايدة إبراهيم نصير، الجامعة الأمريكية القاهرة ١٩٩٠، وحركة نشر الكتب فى مصر فى القرن التاسع عشر، عايدة إبراهيم نصير، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٤، فى ٦٥٣ص، ومقالها بالاسم ذاته، مجلة عالم الكتاب العدد ٢٣، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٩، ص ١٧ ـ ص ٢٤، والكتاب المطبوع بمصر فى القرن التاسع عشر، تاريخ وتحليل، محمود الطناحى، كتاب الهلال،١٤١٦/ أغسطس ١٩٩٦، العدد ٥٤٨، فى ١٩١ص، ومطبعة المعارف وأصدقاؤها (١٨٩٠- ١٩٣١)، القاهرة م. المعارف.

القول الشعريّ فى :
تعدّد المهاجر الأدبية الحديثة ،وتجدّدها

هاجر الشعراء الشاميون إلى أمريكا فى منتصف القرن التاسع عشر، وبخاصة منذ سنة ١٨٦٠، بعد حدوث مذبحة الستين، وبلغت الهجرة أقصى مدى فى أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، حيث تجلتْ مظاهر هذا الأدب المهجرى واستوت على عودها، وقامت المهاجر الأمريكية: الشمالية؛ حيث أنشئت الرابطة القلمية فى نيويورك ١٩٢٠، والجنوبية؛ حيث أنشئت العصبة الأندلسية سنة ١٩٣٣بالبرازيل، امتدادا لتجمّع سان باولو (على نحو ما نرى فى الببليوجرافيا الخاصة بالمهاجر)، وسواء أكانت حركة المهجر نتيجة ظروف جعرافية أم عقدية أم سياسية أم اقتصادية، أم كانت نتيجة حتمية لظروف عصرها مجتمعة، فإن من الواضح أن هذه الحركة أصابها الثبات، وكادت تكمن فى حنايا التاريخ ، هل قام البديل فى شكل أدب المنفى : الاختيارى أو الإجبارى؟.

وهل يعنى تراجع حركة المهجر الشهيرة تراجع أدب المهجر ؟

الحق أنه منذ أن قامت تلك المهاجر بدورها، قامت مهاجر متعددة بعدها فى أقطار شتى، وإنْ لمْ تلق ـ حتى الآن ـ مثل ما لقيتْه الأولى من الاهتمام، ربما لقلة عدد الشعراء فيها، وتباعد أماكنها فى أنحاء المعمورة، وربما لفقدان السمات والخصائص المشتركة المميزة الجامعة بينها أو بين بعضها.

والحقّ أنّ ظاهرة الديوان الشعرى متعدد اللغات ولدتْ منذ وقت باكر؛ فرأينا مى زيادة (فلسطين ١٨٨٥– مصرمنذ ١٩٠٧ حتى وافتها منيتها فى ١٩/١١/ ١٩٤٥) تكتب ديوانها بالفرنسية سنة ١٩١١، ووجدنا اليونانى قسطنطين كافافيس يولد بالإسكندرية فى ١٧/٤/١٨٦٣، ويتوفى فى ٢٩ إبريل ١٩٣٣، ويكتب الشعر منذ ١٨٨٦، ووجدنا رضا الطالبانى (ت١٩١٠) يطبع ديوانه بالعربية والفارسية والتركية والكردية، ورأينا أسد الله الأنصارى (١٨٥٥–١٩٣٤) يطبع ديوانه بالعربية والفارسية، ورأينا حسن الزّنجانى (ت١٩٤٦) يقدّم ديوانه بالعربية والفارسية والتركية، ومضتْ رحلة ديوان الشعر الحديث إلى لغات المعمورة منذ رحلة شعراء المهاجر، ثم ما تلاها من رحلات أفراد من الشعراء قد يكونون أقل عددا من سابقيهم. لكن من المتوقع أنْ يحمل شعرهم سمات جديدة على طابع الشعر العربى من مشرقه إلى مغربه.

من هؤلاء: الشاعر البحرينى إبراهيم العريض الذى ولد سنة ١٩٠٨ فى بومباى فى الهند، وتلقى تعليمه بها حتى حصوله على شهادة الثانوية العامة، وأتقن العربية بعد استقراره بموطنه البحرين ١٩٢٧.

ومن هؤلاء شعراء الجزائر الذين كتبوا بالفرنسية، وإبراهيم العواجى المولود بالسعودية ١٩٣٩، وكتب الشعر بالعربية والإنجليزية والفرنسية، والعراقى محمد سعيد الصكار المولود بالعراق ١٩٣٤، وكتب الشعر بالعربية والفرنسية، ومواطنه عبدالقادر الجنابى علوان المولود ١٩٤٤، ويكتب الشعر بالعربية والإنجليزية، وموطنه أزراج عمر الذى هاجر إلى فرنسا، وله ديوان " وحرسنى الظل "،والتونسى عبدالعزيز قاسم (١٩٣٣)، وله ديوان بالفرنسية، والجزائرى عبدالله حمادى الجزائرى (١٩٤٧) ويكتب الشعر بالعربية والأسبانية، والفلسطينى فتحى على محمود عبدالله الذى كتب بالعربية والإنجليزية.

ومن هؤلاء فى: لندن محمد مصطفى بدوى الذى ولد ونشأ بمصر، ويكتب شعره بالعربية فى لندن، ومنه «رسائل من لندن» الذى كتبه هناك بين سنى ١٩٥٢، و١٩٥٤متضمنا تسعا وعشرين قصيدة، بينما كان ديوانه «أطلال» مكتوبا فى الإسكندرية فيما بين ١٩٥٥، و١٩٥٧.

ومن هؤلاء فى: فرنسا:عائشة أرناءوط، التى ولدت فى دمشق ١٩٤٦، واستقرت فى فرنسا منذ ١٩٧١تكتب بالعربية والفرنسية (انظر الببليوجرافيا)، وعلى العكس من رحلتها كانت رحلة الشاعر عبداللطيف أرناءوط الذى ولد فى دمشق ١٩٣٦، ولمّا نشبت الحروب الدينية فى البلقان سنة ١٩١٣، هاجرت أسرته مع غيرها من الأسر الألبانية إلى الشرق الأوسط، واستقر فى دمشق،ويكتب بالعربية والألبانية (انظر الببليوجرافيا).

وفى: الدانمارك، حيث الشاعر قصى الشيخ عسكر، المولود بالقاهرة سنة ١٩٥١.

وفى الأرجنتين، حيث هاجر الفلسطينى حنا جابر المولود فى رام الله سنة ١٩٢٥، واستقر بالأرجنتين منذ ١٩٥٩.

وفى:إيران، حيث محمد رضا آل صادق المولود بالنجف ١٩٤٥، وعباس الترجمان الذى ولد بكربلاء ١٩٢٥، واستقر بإيران، ويكتب بالعربية والإيرانية، وأبو عمار عبود أحمد أبو النجف المولود بالنجف بالعراق سنة ١٩٤٧، حيث استقر بإيران منذ ١٩٨٠.

وفى تركيا، حيث نجد الشاعر على بدر، المولود بتركيا سنة ١٩٢٩.

وفى الصين «لى قوانغ بين دو» المولود سنة ١٩٣٦ فى تشيفونغ بالصين، ويكتب بالعربية.

وفى تورنتو، حيث استقرت السورية جاكلين سلام، وبدت بعض المظاهر فى لغة عنوان ديوانها «كريستال»، المطبوع فى بيروت.

وفى أمريكا حيث سافر إليها واستقر بها عدد غير قليل من الشعراء العرب من بلدان شتى، منهم :

العراقى علاء الدين صادق الأعرجى، المولود فى بغداد ١٩٢٨، والعراقى صاحب ذهب، والعراقى خالد المقدسى المولود فى بغداد ١٩٣٩، والمهاجر سنة ١٩٩٦، والعراقى قحطان محبوب صبر مندوى، المولود بالعراق ١٩٥٠، وهاجر ١٩٧٦، والعراقية لميعة عباس عمارة، والسورية إباء إسماعيل، المولودة فى حلب ١٩٦٢ .

والسورى بشارة قسيس المشمّل المولود فى حمص ١٩١٤،

وهاجر سنة ١٩٧٨، والسورى سعد جبرين المولود بسوريا سنة ١٩٢٠ .

والمصرى فرانسوا باسيلى الذى تخرج فى طلية الهندسة جامعة القاهرة ١٩٦٧، والمصرى أحمد ياسين عيسوى، والذى هاجرإلى نيويورك ١٩٨٦ .

واللبنانى ياسر بدر الدين، واللبنانى حسيب الجوهرى المولود فى لبنان، والمهاجر إلى أمريكا، واللبنانى جورج نقولا الحاج المولود فى لبنان ١٩٥٢، والمهاجر إلى نيويورك، واللبنانى ألفرد فارس سعد المولود بلبنان ١٩٣٧، واللبنانى طونى شعشع المولود فى زحلة بلبنان فى ١٥ من آذار ١٩٤٨، واللبنانى يوسف عبدالصمد المولود فى لبنان ١٩٤٠ .

والأردنى عيسى بطارسة المولود بشمالى الأردن ١٩٤٢، وهاجر إلى جنوب كاليفورنيا ١٩٧٤، والفلسطينية سلوى السعيد، والفلسطينى ناصر حمال ثابت المولود فى طولكرم ١٩٧٦، والذى سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ٢٠٠٢، والأردنى إبراهيم ناصر سويدان المولود بالحصن بالأردن ١٩١٠، والذى لقّب بالعلاّمة وشيخ أدباء المهجر، والفلسطينى حكمت العتيلى المولود فى عتيل بفلسطين ١٩٣٨، وهاجر إلى أمريكا ١٩٧٦، والفلسطينى عبدالوهاب القطب المولود بنابلس ١٩٦٠، والأردنى سليم خليل النعمة النمرى المولود بالحصن بالأردن فى ٢٤ من تشرين الثانى ١٩٢٧ وهاجر ١٩٧٩.

وإلى إيطاليا هاجر الفلسطينى صلاح محاميد المولود بأم الفحم

١٩٦٠، ثم هاجر إلى إيطاليا للدراسة، وهناك أقام، وكتب دواوينه بالإيطالية، كما كتب بالعربية سردية " شظايا الروح " منشورات الزيتونة ٢٠٠٤، وللأطفال " الطفل الذى جلب السلام "، الزيتونة ٢٠٠٥.

ومن الشعراء العرب من اختار مهجرا حتى قضى فيه نحبه أمثال الشاعر العمانى أبى مسلم الرّواحى الذى توفى سنة ١٣٠٨ فى زنجبار.

ومن الشعراء من أكّد امتزاج اللغات لا البيئات فحسب؛ حيث كتب ديوانه بلغات متعددة، من هؤلاء:

رضا طالبانى (ت ١٩١٠)، الذى كتب ديوانه بالعربية والفارسية، والتركية والكردية.

وأسد الله الأنصارى (١٨٥٥- ١٩٣٤)، الذى كتب ديوانه بالعربية والفارسية.

وحسن الزّنجانى (ت ١٩٤٦)، الذى كتب ديوانه بالعربية والفارسية والتركية.

فى ذلك كله ما يفتح المجال أمام الدراسات الأدبية الحديثة لديوان الشعر العربى فى بيئات مهاجرية جديدة فى ضوء ما أسفرت عنه دراسات آداب المهاجرين من قبل.

مسيرة وتطور فى القول الشعرى بين :

التضمين، والتشطير، والتخميس، أو المخمّسات، والتسبيع، والتعشير، والأراجيز:

عرف الشعر العربى الحديث تلك الألوان فى مرحلة التقليد والهزال؛ فظهر الديوان فى صورة ما يعرف بالمخمّسات، ومثلما شرّع عبدالله الفريج للتشطير شرّع للتخميس فى ديوانه «سمير الجليس فى محاسن التخميس»، م. المحروسة ١٨٩١، ١٠٤ص، ومن ذلك ما دار حول البردة للبوصيرى، وعدد أبياتها ١٦٠ بيتا، من إنشاء: أحمد عبدالوهاب الجرجاوى، وأحمد خثمان العوامى، وكان عدد من خمّسها ٩٦ شاعرا منهم: ناصر الدين الفيومى، وممن سبّعها محمد المصرى، وهكذا غلب على الديوان الشعرى، آنذاك، ذلك الطابع، من مثل: أرجوزة فى علم الفرائض لخليل الثمين (١٧٩٨-١٨٧٦)، وتخميس همزية البوصيرى فى مدحه عليه السلام لعبدالباقى أفندى العمرى الفروقى، المطبعة الشرفية، ١٨٧٤، و١٣٠٩/ ١٨٩١ ٨٩ص، ثم طبع طبعة متأخرة، مكتبة القاهرة

١٩٧٣، ٨٣ص، والروض النضير فى صناعة التشطير، لعبد الله فريج، م. محمد مصطفى ١٨٩١، ١٦ص، وتخميس القصيدة الوترية فى مدح خير البرية لمحمد عبدالعزيز بن شعبان اللخمى، م.الميمنية، ١٣١١، ٨٠ص، ونيل المراد فى تشطير الهمزية وبانت سعاد لعبدالقادر سعيد بن الرافعى، م. التوفيق ١٣١٣هـ، ١٢٨ص، وط٢، الحلبى ١٩٥٠، ١٤٩ص، وتخميس على البردة وتلخيص نشر البردة، نظم محمد القصبى السخاوى، ١٣١٧، وتخميس الاستغاثة المعروفة بالمناجاة لإبراهيم بن إدريس السنوسى، م. حسن الرشيدى، القاهرة د.ن، ٤٧ص، وتخميس عيسى إسكندر المعلوف لدالية الحصرى القيروانى، أما الشاعر الليبى أحمد حسين البهلول فخمّس ديوانه المسمى «ديوان الدر الأصفى والزبرجد المصفّى فى مدح المصطفى» لقصائد الشاعر عبدالكريم بن ضرغام الطرائقى،والعقد النفيس بتشطير وتخميس ديوان سلطان العاشقين العارف بالله سيدى عمر بن الفارض، نظم محمد فرغلى الطهطاوى الأنصارى فرغلى، م. التوفيق ١٣١٦/ ١٨٩٨، ٢٢٦ص. بل يستمر ذلك إلى أيام تالية فيصدر أبو العباس أحمد بن محمد بن المختار «الإرشادات الربانية بالفتوحات الإلهية من فيض الحضرة الأحمدية التيجانية، م. المعاهد ١٩٢٦، ١٥١ص، ويصدر محمد إبراهيم محمد سالم ديوانه تشطير خاص للبردة البوصيرية ١٩٩٦، ويصدر، قبل ذلك، محمد بن إبراهيم الغزارى» القول السداد فى تشطير، وشرح بانت سعاد، ١٩٢٨-١٩٣٧، وكمال الدين الأدهمى، عبد الرحمن الملاح، تخميسان للمية ابن الوردى، ١٣٤٥/ ١٩٢٧، والتسبيع لدى محمد المصرى

جامع الكنوز على القصيدة البراءة وتسبيع القصيدة، ١٢٨٦، ومنه ما نشير إليه فى المعارضات.

أو الأراجيز المطوّلة:

مثل أرجوزة فى ثمانية وعشرين ألف بيت لخلفان بن جميل بن حرمل السيابى السموألى العمانى المتوفى سنة ١٣٩١، وأرجوزة مطوّلة أخرى لسالم بن سعيد بن على الصايغى،، ومحمد بن إبراهيم بن سليمان بن محمد بن عبد الله بن مقداد الكندى السمدى النزوى فى أرجوزته «النعمة فى الأديان»، ومحمد بن شامس البطاشى فى أرجوزته «سلاسل الذهب فى عشرة أجزاء، وهم من شعراء عمان فى القرن الرابع عشر الهجرى، ويصدر محمد الببلاوى (١٨٦٣-١٩٣١) أرجوزة فى رسم الحروف.

أو المعارضات:

حيث بلغ عدد أبيات أحمد الحملاوى (١٢٧٤هـ/ ١٨٥٦-١٣٥١هـ/ ١٩٣٢) فى معارضة «بانت سعاد» ٢٨٣ بيتا، وضمّت «المجموعة النبهانية» فى معارضة القصيدة ذاتها للفلسطينى يوسف بن إسماعيل النبهانى ١٤٤ بيتا.

وحذا الشعراء الحذو نفسه، على نحو فاق ما سبق، إزاء «البردة» للبوصيرى، منهم أحمد الحملاوى، ومحمد عبدالمطلب (١٢٨٨-١٣٥٠هـ) فى «ظل البردة» فى ١٢٣ بيتا، وأحمد شوقى (١٢٨٧-١٣٥١هـ) فى ميميته، والسعودى محمد بن بليهد (١٣١٠-١٣٧٧)، ومحمد توفيق زارع، وأحمد محفوظ فى «بردة محفوظ» فى ١٥٩ بيتا؛ بنقص بيت عن عدد أبيات البوصيرى، ومحمود سامى

البارودى (١٢٥٥-١٣٢٢) فى ميميته «كشف الغمة فى مدح سيد الأمة»، ونشرت فى «الوسيلة الأدبية» لحسين المرصفى (ت ١٣٠٧) هـ، ثم نشرت فى ديوان البارودى مطوّلة عن سابقتها، ومن بين من عارضوا مقصورة ابن دريد (٢٢٣-٣٢١) هـ، الذى طبع ديوانه بالقاهرة سنة ١٣٦٠هـ، العمانى أبو مسلم ناصر بن سالم بن صالح الرواحى العمانى (ت ١٣٣٨/ ١٩١٩) فى ٣٩٣ بيتا، ومحمد رشيد رضا (٢٧ من جمادى الأولى ١٢٨٢-١٣٢٣)، والسعودى عبدالعزيز بن إبراهيم الحقيل، وكانت أشهر تلك المعارضات معارضات محمود سامى البارودى (١٢٥٥- ١٣٢٢) هج، وقل مثل ذلك بالنسبة لمعارضة دالية الحصرى القيروانى عند الشعراء المعاصرين أمثال: شوقى، وصبرى، وولى لدين يكن، ومحمود رمزى، ومحمود الناظر، ومصطفى خريف، وأبى القاسم الشابى، وعلى النيفر، ومحمود بيرم التونسى،والطاهر القصار، وجعفر ماجد، وبشارة الخورى، ورشيد أيوب، ومسعود سماحة، وشكيب أرسلان، وفوزى المعلوف، وقيصر المعلوف وأسعد الحلو، والزهاوى، والبشير العربى، وأمثالهم .

ومن ذلك التشطير لقصيدة أبى فراس لأحمد محمد الكنانى الإبيارى المطبوعة فى م.بولاق ١٨٩٦ فى ٣٢ص، وتشطير بردة البوصيرى لأحمد بن شرقاوى الخلوتى الخلفى، المطبوعة بالمطبعة الأميرية ١٣١٤/ ١٨٩٥ فى ٣٦ ص.

أو المناسبات العارضة كالأناشيد، والمديح: النبوى، وغيره :

على نحو ما سلك رفاعة رافع الطهطاوى فى أناشيده الوطنية، وصالح مجدى فى أناشيده، ومن مجال المديح النبوى: ما كتبه كل

من: محمود بن حمد القوصى بعنوان «التحفة الدرية فى التغزلات المحمدية، الأميرية ١٣٠٩/ ١٨٩١، وأحمد خليل الفوزى بن مصطفى» حسين فوزى بن أحمد بن محمد بن بلال الملقب بفوزى بعنوان «عقد جيد الزمان بمدح سيد ولد عدنان»، ١٣١٠/ ١٨٩٢، وما كتبه الليبى أحمد البهلول بعنوان «الدر الأصفى والزبرجد المصفى فى مدح سيدنا محمد المصطفى، م. الشرقية ١٣١١/ ١٨٩٢، فى ٨٨ص، وما كتبه زين الدين عبدالرحمن بن أحمد بن على الحميدى بعنوان الدر المنظم فى مدح النبى الحبيب الأعظم، م. العامرية بولاق ١٣١٣/ ١٨٩٥، فى ١٤٩ص، وما كتبه أحمد النجارى الدمياطى بعنوان: سعادة الدارين بمدحة سيد الكونين، بالمطبعة العلمية ١٣١٠ فى ١٥ ص، ومدح أحمد أبو على الأزهرى (و١٨٦٩)، وعقد الماس فى مدح الخديوى عباس ١٨٩١، واستمرت الظاهرة إلى وقت لاحق فيما كتبه محمد توفيق على بعنوان الميمية النبوية فى مدح خير البرية، م. الحرية ١٩٣٧، ٥٠ص، وما كتبه أبو بكر محمد بن المهيب بعنوان تخميس الرسائل المستقبلة فى مدح النبى <، م. الحلبى ١٩٥٥، ١٩٧ص، وأحمد أبو الوفا الشرقاوى فى: مدحة نبوية، ١٩٥٩.

أو مدح ذوى السلطة والسلطان مثل: ذكر محاسن المراحم الخديوية وما أبدعتْه فى تنظيم العسكرية لمحمد كانى عبد الرحيم البقلى، ١٢٨٢ هـ.

أو الأحاجى والألغاز:

مثل الأحاجى والألغاز الأدبية لعبد الحى بن حسن بن كمال (و١٣٢٥)

أو الرثاء، أودواوين التاريخ والسير:

من ذلك أرجوزة فى تاريخ مصر سماها صاحبها الشاعر جــرجس زكى (١٨٦٨-١٩٠٣) «خلاصــة الآثــار فى تــاريخ أمّ الأمصار».

ومنظومة «نخبة المقال فى علم الرجال» لأحمد النفريشى (ت١٨٩٥)، وسحر بابل وسجع البلابل أو تراجم الأعيان والأفاضل لجعفر الحلى (١٩٦١-١٨٩٧)، وحميد بن رزيق بن غيث النخلى المتوفى سنة ١٢٩١فى ديوانه الفتح المبين فى سيرة البوسعيدين. وما كان فى صورة المديح النبوى كديوان المديح فى مدح النبى المليح للسلطان على بن دينار، مطبعة السودان، ١٩١٣، وكمعظم شعر أحمد محمد الحملاوى.

أو التربية والتوجيه:

كما صنع فى الشعر العمانى كل من: الشيخ القاضى الفقيه أبوسرور حميد بن عبدالله الجامعى فى ديوانه «بغية الطلاّب»، وهلال بن سعيد بن عرابة العمانى فى ديوانه «جواهر السلوك فى مدائح الملوك وتسلية العاشق المهلوك» بتقدمة منه، وبتحقيق داوود سلّوم،

وظهر الديوان فى شكل المختارات والجمع:

ويمكن أن نرى حصرا لها فى المداخل المعنونة " المختارات " فى ببليوجرافية كل بلد عربى.

كما ظهر فى شكل المطوّلات:

كأرجوزة النعمة للعمانى محمد بن شامس،ومطولة العراقى كاظم الأزدى فى القرن الثامن عشر فى فضائل على، سمّاها «قرآن

الشعر»، كما سمّيت بالأزدية، (انظر مداخل المطولات فى كل بيئة).

ثم.. الديوان الذى هو صورة من ذات الشاعر فكرا ووجدانا:

وذلك حين تطور إلى الديوان الشعرى الحديث على نحو ما عرفنا فى دواوين الشعراء منذ عصر النهضة حتى الآن، حتى غدا صورة لنبض الشاعر خلال مرحلة زمنية ما قد تكون شهورا، أو سنة، أو بضع سنوات قصار، وتعددت سلاسل نشر الشعر العربى الحديث فى البلاد العربية مثل: سلسلة ديوان الشعر العربى الحديث، وسلسلة الإبداع العربى، وإشراقات جديدة، ونصوص.. إلى آخره .

تجنيــس القــول الشعــرىّ

العبور من درجة الصفاء والصرامة، إلى زعم الإلغاء، إلى المرونة والمزج.

استقر تصنيف الأنوا ع الأدبية منذ عراقة النقد اليونانى على أيدى كبيريْه: «أفلاطون وأرسطو»، الذى ميّز المأساة من الملحمة والملهاة، وحدد لكل جنس خصائصه وأشكاله على نحو ما فصل فى كتابه " فن الشعر " ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوى (دار الثقافة بيروت) ؛ للدلالة على صفاء الجنس الأدبى، حتى يتوحد كل جنس أدبى فى ذاته، ويمتاز من سواه باحتفاظه بخصائصه الفنية التى تميزه من غيره من الأجناس الأخرى، مع سماته التى يشترك فيها مع غيره من الأجناس، ومع تطور تلك الأجناس على مر العصور استدامت تلك الأجناس (١)، وقد نشأ المسرح الإغريقى شعرا فى أعمال «أيسخيلوس، وسوفوكليس»، ولدى الرومان وكتّاب عصر النهضة من الكلاسيكيين

حتى نافسه النثر مع ظهور الحركة الرومانسية، ثم اشتد التنافس حتى كانت الغلبة للنثر على أيدى الواقعيين والطبيعيين، ووصل التحديد إلى فروع الفصيلة الواحدة كتلك التفرقة بين أشكال الجنس الواحد، مثلما صنع «أيان رايد»(٢) وغيره فى التفرقة بين الرواية والقصة القصيرة، وبذلك كان هذا التحديد للتفرقة بين الأجناس مغايرا لذلك التحديد الآخر الذى يحدد الفوارق بين القوالب فى الجنس الأدبى الواحد، كالتفرقة بين الرواية القصيرة والقصة القصيرة، وكالتفرقة بين المسرحية النثرية والأخرى الشعرية. وإنْ اعتبره البعض تفرقة بين أجناس لا قوالب .

كانت مؤلفات كل من: «أرسطو، وهوراس» المصادر الأساسية للآداب العالمية، فنشأ التفكير فى المأساة والملحمة، ومنذ عصر النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن التاسع عشر ظل القول سائدا باحتفاظ كل جنس Genre أدبى بقواعده، وتميزه مما عداه أمرا مسلّما به، ومع نشأة نظرية النشوء والارتقاء، أو التطور فى الأجناس البشرية، تأثر «برونيتيير» Ferdenand Brunetiere (1849- 1906) بروح العصر، وبنظرية «دارون» (١٨٠٩– ١٩٠٠) (٣) فى التطور منذ سنة ١٨٨٩ فطبق نظرية التطور فى تاريخ الأدب وتتبع مختلف الأجناس الأدبية وتشابهها مثلما تتشابه الأجناس والفصائل الحيوانية فى تطورها لدى دارون، ونظر فى علاقاتها وقوانينها ومن ثم توالدها ونموها وتطورها واندثارها، وقد عارضه الكثيرون فى زمنه، ومن بعد زمنه وقال «أوستن وارين» عنه وعن نظريته: «ألْحق الأذى بعلم الأنواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة فى التطور» ـ ص ٣١٠. وكان ذلك سابقا، بسنين، ما

آل إليه أمر العلم الحديث فى كسر الحاجز بين الأنواع فى عوالم: البكتيريا، والنبات، والحيوان، والبشر، عن طريق نقل الجينات من كائن إلى آخر، وتخليق مواد، وخصائص وأعضاء وصفات، واستنساخ... إلخ.

على أن تحديد الأجناس الأدبية يرتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة الزمانية المحيطة بتلك الأجناس؛ فقديما عرف الأدب العربى فى تراثنا جنسين أدبيين كبيرين هما: النثر والشعر، فن العربية الأول وديوان العرب، وسجل مآثرهم ومناقبهم ومفاخرهم، ولهذا نال عناية النقاد العرب (٤) المشرّعين للنقد، فكان «لقدامة بن جعفر» ـ المتوفى سنة ٣٣٧ من الهجرة ـ الريادة والسبق فى دراسة أجناس الأدب الشعرية، وتبعه كثير من النقاد، الذين سنّوا من إرثهم الشعرى (عمود الشعر) على نحو ما شرح «المرزوقى» فى (شرح ديوان الحماسة)، وغيره من الشراح، وحول عمود الشعر دارت رحى معظم الخصومات والخلافات بين نقاد العرب القدامى والمحدثين، وبقدر ما نال الشعر من اهتمامهم لم تحظ أجناس الأدب النثرية بمثل ما حظى به الشعر وفنونه، فلم نظفر بعناية منهم لأجناس مثل: القصة والمقامة والقصة على لسان الحيوان مثلا، تلك التى سمّاها صاحب الفهرست «الخرافة»، وإنما توهجت أفكارهم فى غمار الشعر ومغامراته، وانحصر الاهتمام بالنثر فيما سمّاه «قدامة» فى (نقد النثر): «لا يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا»، هذه هى آفاق النثر فى ملكاتهم الإبداعية وفى تصوراتهم النقدية، تضاف إلى ما ناله فن الرسائل من بعض اهتمامهم .

على أن ذلك لا ينسينا تأمل التغيرات التى طرأت على فنون الأدب فى ظل ما اجتازه العالم من تطورات منذ القرن التاسع عشر؛ حيث كانت نظرية دارون ١٨٨٩، ونظرية «بندتو كروتشه» ١٩٠٢، الذى تساءل: هل هذه القصيدة شعر أم ليست شعرا؟ ومنذ أعقاب الحرب العالمية الثانية،حيث نشطت التجارب فى مجال أسلحة السيطرة على العقل، والتحكم فى التصرفات ومعالجة المخ، ومسح الذاكرة منذ تجارب أطباء النازى، واليابانيين بالعقاقير والتنويم المغناطيسى، ثم انتقال تلك الخبرة كاملة للبحث الأمريكى فيما سمى مشروع «قصاصة الورق»، والاغتيال المبرمج، والتحكم بخلق أحاسيس وعواطف ورغبات، وتنمية المراكز العليا بالمخ وإثارتها، حتى ظهر لدى الباحثين ما يعرف باسم «الرؤى الملوّنة»، ثم التزاوج بين الكومبيوتر والعقل البشرى لخلق ظاهرة «مسح الذاكرة»، وتفريغ محتوياتها، وصولا إلى ما سمى «إعادة النسخ»، ومضى العلماء فى مجال العقل البشرى، حتى بلغ الأمرالذروة مع ثورة المعلومات والفضائيات التى أحدثت تغييرات فائقة فى عالم الاتصال،وفى الخطاب الإعلامى، ومن ثم الخطاب الأدبى، حتى صار العالم قرية صغيرة جدا توضع ـ معرفيا وفنيا وثقافيا ـ (فى كبسولة)ـ وما ترتب على ذلك من تقارب بين الفنون، على نحو ما سنرى، وعلى نحو ما دفع البعض إلى محو الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنواعه، تلك التى رسخت منذ آلاف السنين ـ لا ينسينا ذلك ما انطلق به النقاد العرب القدامى، متأثرين «بأرسطو»، الذى ردّ على أستاذه «أفلاطون»، فى إطار نظرية المحاكاة، فقرر أن الشعر والفنون

الأخرى تصور ـ جميعها ـ «جوهر الأشياء لا مظاهرها»، فكانت تلك أول إرهاصة بالتقارب بين الفنون من قبل أن تؤدى التغيرات العالمية المعاصرة إلى ذلك التقارب الشديد بين الفنون، ونتيجة لذلك وجدنا «متّى بن يونس» حين ترجم فن الشعر «لأرسطو» يذكر ذلك التقارب فى أن الناس يشبّهون (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة، ومنهم من يشبّهون بالأصوات، ومنهم من يشبّهون بالحركات (قصد «أرسطو» بذلك الرسم والموسيقى والرقص، إذ ميز هو وأفلاطون الأنواع الرئيسية الثلاثة: فنون القصص، والمسرحية شعرا ونثرا والشعر، حسب أسلوب المحاكاة)، ومنهم من يشبّهون بالكلام الموزون فى الشعر، وحين لخص «ابن رشد» كتاب «أرسطو» فى الشعر أشار إلى ما أسماه «الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان والزمر والرقص» مشيرا إلى الفنون التصويرية بتعبيره: «بالألوان والأشكال» وإلى الفنون الموسيقية بما أسماه «الأصوات»، ولم يتبلور عن ذلك لدى النقاد العرب القدامى إلا الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، وبعد عن ذهنهم أى اتصال بالرقص أوالموسيقى، اللهم إلا ما يتصل بالعروض والقافية والمحسنات البديعية، حتى وجدنا فى عصرنا «نزار قبانى» يقدم قصيدته المطولة «سوناتا»، وحتى رأينا الشعر فى الأغنية والفولكلور والأوبرا والتمثيلية.

ظل أمر صفاء الجنس الأدبى، أو عدم خلط الأجناس الأدبية محل نقاش فى العصر الحديث، حيث يفرق النقاد بين النصوص التقريرية والبيانات والنظم، من ناحية، والنصوص الأدبية من ناحية،

أو بين الأدب وغير الأدب. حتى عبّر «أوستن وارين» سنة ١٩٤٠ فى كتاب (نظرية الأدب) ـ ص ٢٩٥– ٣١١(٥) بما يبشر بالتجديد، حين تحدث عن الأجناس الأدبية بأنها قد تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب وتلتزم به فى آن واحد، وأنها توجد كما توجد «المؤسسة»، وأن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه أو يبتكر مؤسسات جديدة.. فنظرية الأنواع مبدأ تنظيمى، غير أننا يجب أن نعترف أنه من الممكن انتقال مخلوقات من مملكة إلى أخرى، لذا يتساءل: هل تبقى الأنواع ثابتة؟ مشيرا إلى نزوع كثير من النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر والشعر وذلك بما يميل إليه كثير من الكتاب بمزج خصائص الأنواع فيما يكتبون، ورأى أن تجنب تلك الصعوبة يكمن فى إرجاع الأنواع الثلاثة إلى «روح أدبية مشتركة»، حتى ليلمح بديلا آخر للتسمية فى الفنون الموروثة على النحو الآتى: السرد (بديلا عن القصة)، والحوار (بديلا عن المسرحية)، والأغنية (بديلا عن الشعر) ،كما تطلّ شعب تتفرع منها بفعل عوامل يذكرها ونؤيده فيها هى:

الاتساع الهائل فى حجم الجمهور المتلقى ونوعياته، وتجدد الأنواع التى لم تعد ثلاثية؛ وذلك بسبب تعدد قوالب القصة، وميلاد الحديث الإذاعى والمحاورات والخواطر واليوميات والإبيجراما والسيناريو والمسرح والأوبرا.. إلخ، والتحولات السريعة فى المجتمع والعلوم، وزيادة سرعة انتشار الكتاب والطبعات الرخيصة، الأمر الذى استتبع تغيرات سريعة ـ كما يعبر ـ فى الأزياء الأدبية، وتعاقب الأجيال بسرعة فى كل عشر سنوات لا فى كل خمسين كما كان

الحال من قبل، وهكذا كانت نظرية الأنواع الأدبية وصفية لا تحدد عددا للأنواع، ولا قواعد معينة، كما أن من المستطاع «مزج» الأنواع التقليدية مع نوع جديد مثل «المأساة / الملهاة» بالتفريع وإرجاع الفروع إلى الأصول مع إيجاد قاسم مشترك فى كل نوع (كتب ذلك هو وزميله «رينيه ويليك» قبل سنة ١٩٤٨ منذ التقيا سنة ١٩٣٩ وشرعا فى التفكير فى عمل علمى مشترك، فما بالك الآن ونحن فى بداية القرن الحادى والعشرين فى ظل ثورة المعلومات والاتصالات؟). التقينا بمفهوم " الجنس الجامع " فيما طرحه " جيرار جينت " فى كنابه (مدخل إلى النصّ الجامع)، وظهر فى سبعينيات القرن العشرين «الميثاقص التاريخى» ردّا على تجربة السرد التاريخى التقليدى. من هنا غلبت الروح الوصفية على نظرية الأجناس الحديثة فلم يعد الوقوف أمام التجدد النوعى وعدده صارما، ولم يعد الصفاء واجبا (روبرت ياوس، نظرية الأجناس الأدبية، ص٣٥ وما بعدها)، ويستمر «ويليك» فى قوله: «لم يعد من المحتم توصية الكتّاب بقواعد معينة ملزمة كما كان الحال من قبل، من هنا صار مزج أنواع أدبية جديدة أو إنتاجها أمرا ممكنا، وخفّتْ قبضة التشديد على الصفاء النوعى مع المحافظة على القاسم المشترك فى كل نوع على حدة وذلك فى إطار الشمول»، مشيرا إلى ما أسماه «هنرى ولز» (علم التناسل الأدبى) فى كتابه «شعراء جدد من الزمن الغابر»، وعاد «رينيه ويليك» فى (مفاهيم نقدية ص ٣٧٦) مؤكدا عبور الحدود بين الأجناس الأدبية، فمنها ما يحوّر ومنها ما يستحدث، مشيرا إلى ما شنّه «بندتوكروتشه» فى الاستاطيقية سنة ١٩٠٢، حين سدّد هجوما

شديدا على نظرية الأجناس الأدبية «لم تقم لها قائمة من يومها» برغم ما جوبه به وقتها من نقد شديد، فطالب المعارضون له أمثال: «إليوت، وبوب» بالمرونة وليس بالإلغاء.

وفى إطار مسيرة الأنواع الأدبية ولدت أنواع فى أدبنا العربى الحديث ولادة سرية فى ظل سمعة غير جيدة، آنذاك، وتمثل ذلك فى بداية عهد المسرح فى أدبنا العربى الحديث، حيث لم يكن - آنذاك - فن الصفوة. بل إن الأدب العربى الحديث فى بداية عهده لم يكن يولى الفن القصصى مكانته التى يحتلها الآن. بل كان الأديب يوارى اسمه وراء لقبه، (مثلما صنع الرائد هيكل مع زينب)، لأن القصة لم تكن - آنذاك - فن الصفوة، أى لم تكن ذات مكانة مرموقة كما أصبحت الآن، بل لم تكن لتحلم أن تكون وريثا لفن الشعر ومتفوقة عليه ومنافسة له كما هو الحال فى أيامنا لدى المتحمسين لعصر الرواية، وفى ظل زعزعة سلطة نظرية الأنواع الأدبية ولدت قصيدة النثر وازداد طموحها وكثر مرتادوها (راجع النص المشكل لمحمد عبدالمطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠).

وينبغى أن ننبه إلى أن هذا التداخل أو المرونة أو المزج أو العبور، بين الأجناس مغاير لتداخل آخر مختلف عنه كل الاختلاف، ذلكم هو التداخل بين النصوص، أو بين إبداع مبدع وإبداع آخر أو آخرين، فى عصر واحد أو عصور متلاحقة، وتبعا لذلك وجدنا من الباحثين من يتناول التناص على أنه من تداخل الأجناس الأدبية(٦)، وأرى أنه ليس مما نتناوله الآن بحال، كما أنه ليس منه تداخل الحكايات، أو تداخل الزمان والمكان فى تكنيك القص.

أما الماضون فى مجال تداخل الأجناس الأدبية فمنهم من يعتبره مرادفا للكتابة عبْر النوعية، أو ما أسماه بعضهم إشكالية التجنيس(٧).

وهكذا نجد أنه إذا كان الكلاسيكيون قد ذهبوا إلى فصل الأجناس وتحديد النوع بصفائه ونقائه وخلوصه إلى سماته الخاصة، وصرامة نظامه كما ذكرنا، فإن الرومانسيين والرمزيين واجهوا ذلك بتراسل الحواس والمدركات وتبادلها، أما البنيويون فيذهبون إلى إحلال مصطلح «النص» بديلا عن مصطلح «النوع» أو «الجنس»، دون أن يكون بين أيدى دعواهم ما يشرح النص على نحو قاطع يحفظ للفنون ملامحها وسماتها، ويحدد مواطن التداخل فيها.

على أن ذلك لا ينسينا ما تتجه إليه نظريات الأجناس الأدبية الحديثة من المرونة التى تسمح بنوع من التداخل بين الأجناس، حيث تتضمن القصيدة الحديثة من شعر التفعيلة، مجموعة من البنى كالسرد، والفضاء الطباعى، والبنط الأسود أو المائل، وتبعا لذلك تعددت أشكال هذا التداخل النوعى بين الأجناس الأدبية، منها ما تداخل مع عناصر التشكيل السينمائى، كالمونتاج الزمانى والمكانى، والسيناريو، وطريقة عين الكاميرا، والقطع والمزج، وإن اعتبر البعض هذا التداخل من باب توظيف الفنون والعلوم فى خدمة النص كتداخل الزمان والمكان فى القصة (٨).

ونأخذ الآن فى الدراسة النصية التطبيقية لذلك التداخل أو المزج أو المرونة بين الأجناس، ونبدأ بالمسرحية:

منذ أكثر من أربعين عاما كتب «إريك بنتلى» كتابه (الحياة فى

الدراما) ت.جبرا إبراهيم جبرا ١٩٦٨ بيروت، وتساءل:

هل تتم المسرحية دون تمثيل؟

وكان القصد طرح إمكانات المسرح الشامل، وتنوع الأدوات المسرحية بما يتجاوز النص المسرحى الأدبى المكتوب إلى وسائل العرض المسرحى العديدة والمتنوعة، حتى وجدنا «تاديوز كاوزان» يصف أنْساق العرض المسرحى، ويحصرها فى ثلاثة عشر نسقا هى:

كلام ـ نغم ـ تعبير وجه ـ إيماءة ـ حركة ـ ماكياج ـ تسريحة شعر ـ لوازم ـ ملابس ـ ديكور ـ إضاءة ـ موسيقا ـ مؤثرات صوتية.

ويخلص من ذلك إلى أن العلامة البصرية فى العرض المسرحى، حسبما سبق، تحتل من بين ١٣ نسقا: ٩ أنساق، بينما تحتل العلامات السمعية ٣، ليبقى للكلام، المتمثل فى الحوار والمونولوج والتعليق، نسق واحد من بين ١٣ نسقا!!!، هذا إلى جانب تميز الكلام المسرحى فيما يسمى (مسرح الصورة)، المعتمد على الحواس البصرية، حيث يقوم على كلام لمّاح مختزل مركّز تغدو فيه اللغة ـ فى نظرهم ـ «عاجزة عن وضع المتلقى فى المنطقة التى يريدها»(٩) هكذا قلّ دور الكلام.

ورأى «كير إيلام» فى كتابه (سيميولوجيا المسرح والدراما) أن الحوار لا ينفصل عن العناصر الأخرى فيما سماه المؤلف «منبع المعلومات»؛ إذ يكون الحوار، وحده، ضعيفا بعيدا عن العناصر الأخرى.(فصول، يونية ١٩٨٢ص٢٤٦ومابعدها)، وأطلق «صمويل بيكت» على إحدى مسرحياته (فصل بلا كلمات) وفى هذا السياق

وجدنا من يكتب (كيمياء العرض) ـ وهو البيان المسرحى الثالث لصلاح القصب المنشور فى مجلة أسفار الصادرة عن اتحاد الكتاب العراقيين، (العدد ١٧، و١٨ لسنة ١٩٩٤، ص ١٦– ٢٠).

وفى مجال السينما والتلفزيون توطدت العلاقة التبادلية بينهما وبين الأدب ـ بعامة ـ لاسيما الفن القصصى، وفى مقدمته الرواية، أولا: باعتبارها أساس الفيلم السينمائى، والتلفزيونى، وثانيا: لأنها قد تكتب خصيصا لهما، أو لأحدهما، وثالثا: لأنها قد تحوّل ـ أيضا ـ لهما، أو لأحدهما، ورابع: لأنها توظف فنون السيناريو مستمدة من التراث الأدبى، ولذلك يقال عنهما، ومعهما المسرح، الفنون البصرية، لا سيما وقد تحول كثير من القص إلى التفتيت أو البعثرة المنهجية، استيحاء من علم الفيزياء، والتحليل استيحاء من علم النفس التحليلى، وتداعى المعانى استعارة لتقنية السينما من: سيناريو، وقطع، ومزج، وفلاش باك، ومونتاج، واستعارة الإيقاع الموسيقى، وتداخل الأمكنة كالسينما والتلفزيون.

الشعر والفنون الأخرى:

غنى عن البيان ما أشاد به النقد منذ القدم من أواصر العلاقات بين الشعر وفنّى: الرسم والموسيقى، ولنقرأ لمثل ذلك كتاب «الشعر والرسم» لفرانكلين آر. روجرز، ترجمة مى مظفر، المأمون، بغداد ١٩٩٠، وعرفت القصة تطورات عديدة منها السردية التاريخية، والميثاقص، تلك التى يقصد بها إثارة الانتباه، وعلى نحو منظّم، إلى حالة على أنه أمر مصطنع ليثير الأسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع، بالوقوف بين القصة والنقد، فى سرد ما بعد الحداثة،

ونحوهما، ونشأ ما سماه «جان إيف تادييه» (الرواية الشعرية)، وقد أشار " ياكبسون " إلى التعارض بين كتابة النثر فى مقال كتبه سنة ١٩٣٥، درس فيه نثر الشاعر " باسترناك "، وتناول محمد القاضى فى مقاله " السردى فى شعر البياتى " ضمن كتاب " عبدالوهاب البياتى فى بيت الشعر "، أعمال بيت الشعر ١٩٩٩، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ١٩٩٩، مميزا بين صور ثلاث من العلاقات القائمة بين السردى والشعرى هى : التماثل، وعلاقة الأليجوريا، وعلاقة الكتابة ، وذلك فى مواجهة نظرية " الشعر الصافى "، وقام فتحى النصرى بدراسة الأشكال التى يحضر فيها السرد فى شعر كل من : عبدالصبور، وسعدى يوسف، ودرويش، مبينا التفاعل بين النص الشعرى والنص القصصى، ودورالسرد فى نسْج الصورة وذلك فى كتابه " السردى فى الشعر العربى الحديث : فى شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية، تونس، ط١، ٢٠٠٦، كما كتب " تشعير الحكاية فى القصيدة السردية، سعدى يوسف نموذجا، حوليات الجامعة التونسية، جامعة منوبة العجج ٤٤ السنة ٢٠٠٠، ص ١٤٢ ؛ لنقرأ : تشعير القصة، و تسريد القصيدة أو مسرحتها.

ومال أصحاب الرواية الجديدة من أمثال :" ميشال بوتور، وناتالى ساروت " إلى المزج بين الأجناس، وكان تعريف " جان إيف تادياى " للقصة الشعرية تصريحا بالوصل بين الجنسين، وفى " رامة والتنين "، و" ترابها زعفران " ـ الذى حمل اسم نصوص إسكندرانية ـ لإدوارد خراط ما يقرّب الانتقاء اللغوى، والمونولوج الداخلى فى

الرواية من اللغة الشعرية، ومن هنا مال إلى استخدام كلمة " نصوص أدبية "، " ونزوات قصصية "، و " كولاج قصصى " وأطلق ما أسماه " الكتابة عبْر النوعية "، وتحدث فى كثير من أعماله مثل : مراودة المستحيل، حوار مع الذات والآخرين، دار أزمنة، عمّان الأردن ١٩٩٧، وتحدث أحمد هريس فى كتابه " ثنائيات إدوارد الخراط النصية، دراسة فى السردية وتحولات المعنى "، دار أزمنة، عمّان ١٩٩٨ عن إشكالية النوع الأدبى فى أدب الخراط، واستراتيجية الاختراق النوعى، وتسيّل الأنوا ع الأدبية وامتزاجها داخل أعماله

إنّ ما نود أن نشير إليه هنا فهو علاقة الشعر بالقصة، تلك العلاقة التى تجاوزت بكثير تلك الصلات التى بدت فى شعرنا التراثى والحديث على حد سواء، إذ نجد الشاعر المعاصر يتداخل مع القصة فى كثير من أدواتها من:

١ ـ التقسيم إلى فصول، أو القصيدة المفصلية على نحو ما نجد عند أمل دنقل فى قصيدة «الجندى» (إبدا ع العدد٢، فبراير ١٩٨٣ص٤ ـ٧): الذى جعل منها فصلا بعنوان: صورة الجندى، وآخر لوجه زميله أو مرآة، لتتكون صورة عائلية، وقد يضيف إلى ذلك ترقيم الفصول فى قصيدة «الخيول» ـ إبدا ع العدد الأول، يناير١٩٨٣ص٨).

وتشيع فى شعر البياتى ظاهرة الفصول المرقّمة (المختار من شعر البياتى، الهيئة العامة للكتاب،٢٠٠٠). ص١٠١،وه١٠٥و١٢٦و١٣١،وه١٣٥و١٣٧،و١٤٢، حيث قسم قصيدة

«إلى جواد سليم» إلى أربعة فصول، ومثلها قصائد: المغنى والقمر فى ثلاثة أرقام، والأميرة والغجرى فى ثمانية أرقام، وإليها فى ثمانية، و صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر فى أربعة أرقام، وقداس جنائزى إلى نيويورك فى أربعة عشر رقما، والعراء... وغيرها، وعند خليل حاوى فى المختارات (كتاب فى جريدة،سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٦١، ١٤، ٨، ٢٤): حيث جاءت قصائد: الناى والريح فى أربعة أرقام، ذات عناوين، ووجوه السندباد فى تسعة أرقام معنونة، والسندباد فى رحلته الثامنة فى عشرة أرقام غير معنونة، ولعازر فى ثلاثة أرقام، وعند السياب فى المختارات (كتاب فى جريدة ص ١١، ١٤، ١٦) يشيع الترقيم فى قصائد: العودة إلى جيكور فى ٧ أرقام، والنهر والموت فى رقمين، والأسلحة والمطر فى ٨ أرقام، وهى أطولها، تلك التى تبدأ بالمطر الذى يتكرر فيها، بل يحاكى الشاعر فيها الصوت: رصا.... ص ـ حد.... يد.. ويتخذ محمود درويش من ترقيم مقاطع القصيدة منهجا قصصيا فى قصائد:

أحمد الزعتر، وهدنة مع المغول أمام غابة السنديان، وفرس للغريب، وتعاليم حورية، وخطبة الهندى الأحمر ـ قبل الأخيرة ـ، أمام الرجل الأبيض، ولماذا تركت الحصان وحيدا؟، حيث تتعدد المفاصل بتعدد الترقيم بالنقاط السوداء، فى الأولى، وبالترقيم فى الثانية، وبعضه فى سبعة أرقام، و بالطريقة اللاتينية ((١)-(١١)- (١١١)-(٧)..إلخ فى القصيدة الأخيرة (المختارات ص ٦، ٤،٢٠،٢٤، ١٦). وعند سميح القاسم نجد القصيدة المقسمة إلى فصول مرقومة مثل قصيدة : السجلات بادئة ـ على غير المعتاد ـ بالسجل الثالث

والثلاثين، ثم السجل الأول، وما يليه حتى السجل الثانى والثلاثين، وقصيدة " كرسى هزاز " المقسمة إلى ثلاثة أرقام، و" أدخنة كاتم الصوت " المقسمة إلى اثنين وعشرين رقما، و" أخذة الأميرة " يبوس "" المقسمة إلى أرقام تنتهى عند الأخذة السابعة، و" ليالى العشر الرملية " المقسمة إلى عشر ليال، ثم نجد العنوانات المستعارة من أنوا ع كتابية أخرى مثل : التقرير:" تقرير من الجبهة "، والوصية :" وصية عاصم الخطيب "، و البيان :" البيان قبل الأخير "، والمعجم :" معجم الشهداء " مسلسلا من (أ) حتى (و) (الأعمال الكاملة ـ القصائد مج ٣ دار الهدى ١٩٩١ : الصفحات : ١٧، ٤٠، ٥٥٦، ٥٧٨، ٥٨٩، ٦٠١، ٥٠٤، ٥١٣،وفى قصيدة «مد البحر» لفاروق شوشة من ديوان (لغة من دم العاشقين) ـ دار الوطن العربى، ١٩٨٦ ص٤٣ ـ نجد العنوانين الرئيسيين: كلمات متقاطعة، وساعدينى، والعناوين الفرعية لكل منهما: صوت، صوت آخر، صوت أخير، ويفرد محمد أبوسنة عنوان «لوحات على جدار الريح» لقصيدة ذات عناوين فرعية: امرأة، واللوحة الثانية: انتظار، واللوحة الثالثة:صورة جانبية للموت، وتجىء له قصيدة «أمثولة الشاعر والمدينة الخرساء» ـ حكاية شعرية فى ٨ مفاصل (مرايا النهار البعيد، الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٧ ص٨٥)، كما تجىء له قصيدة «الحنان فى ليل أزرق» فى مقاطع مرقمة (رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، ١٩٩٠ ص٣٠)، وفى ديوانه (رقصات نيلية،غريب،١٩٩٣ص ٢١،و ٣٧،و٥٨) نلتقى بالفصول المرقمة فى قصائد:إيقاعات الرحيل المباغت، ورقصات نيلية، وأوقات صحراوية، ويمضى حسن فتح الباب فى

تقسيم القصيدة إلى مقاطع مرقمة أو غير مرقمة فى قصائد: الجذور، والعودة، والوردة والنهر القديم، وأغنيات فلاح فصيح، ودعوة للقمر، وترنيمة للقلب الغرير، وعروس الجنوب، ومرثية الشاعر محمد البخارى، وتحت المطر، ومواويل النيل المهاجر وسهرة فى بودابست، وتأملات على الدانوب، حتى يكاد ديوانه (مواويل النيل المهاجر،دار الثقافة،١٩٨٧) يلتزم هذا النهج.

وعند المتوكل طه يقدم ديوان «حليب أسود» نصا كليا حول هارون الرشيد والبرامكة، كما يفصح العنوان الفرعى، وكما تشير المقدمة النثرية للشاعر بعنوان «كشْف الكلام»، وما سبقها من حديث مركّز عن الاستنساخ الذى أعاد للقرن العشرين حديث البرامكة «على طاولة غسل الموتى»، على نحو يلتقى بخاتمة الديوان، ثم تقسيم الديوان إلى فصلين أساسيين هما: الفصل الأول وعنوانه الأصوات، ويقصد بتلك الأصوات شخصيات السرد الشعرى، وأنماطه البشرية، على نحو ما نألف فى التعريف بشخصيات الفنين: القصصى والمسرحى، ويتضمن فصولا فرعية هى:الشاهد، والخليفة، والوزير، والعباسة، وعرّاف القصر يضرب بالرمل بين يدى الرشيد، وجعفر، وأبو زكّار، مغنّى القصر، والحاشية ومسرور خادم هارون وسيافه، ورجل برمكى نجا من المذبحة، ما زال متخفيا فى القصر، وهارون بعد المذبحة بين زوجتيه مراجل وزبيبة، ورجل من عامة الناس، والحاجب الذى تقتصر صورته على قصيدته الميمية، وصاحب بيت المال، وشاعر يقف أمام قصر الرشيد، وتقتصر صورته، هو الآخر، على قصيدته، ولرجال من العامة يتسامرون وواحد منهم يروى هذه

الحكاية،وشعراء فى حانة يتسامرون من بينهم أبو نواس، ونديم الخليفة فى حواره الأخير مع الرشيد، أما الفصل الثانى، وهو أقل كمّا من الفصل الأول، فعنوانه «روايات معاصرة»، ويتكون من: آخر موت لرجل من عامة الناس، وأميرة من سلالة العبّاسة، وخبرعن صاحب الخبر بعد أن تناسخت روحه، وحلّت فى وزير.. بعد اثنى عشر قرنا، ورسالة يحيى إلى هارون، وما حدث للمعجم بعد اثنى عشر قرنا فى فصل تبدأ فقراته الست هكذا:

للغات إشاراتها../ للغات احتمالاتها../ للغات انتكاساتها../ للغات اتجاهاتها../ للغات اشتعالاتها../ للغات نبوءاتها. حتى نصل فى ختام الديوان إلى المكان: رمال الجزيرة، والشام، والأطلسى، وبحر الغمام.

لتقول العجوز متكئة على بلاغة التكرار:

ـ «اذهبوا واحفروا قبركم../ قبركم / قبركم / علها تحمل الأرض يوما بزهرة»، لنلتقى بفكرة الاستنساخ التى ولدت بين يدى الديوان؛ لعل الأمل يعود فى الزهرة، أى الشباب القادم فى رحم الأرض، أى غيب المستقبل، وهنا امتزج الديوان بالرواية والمسرحية، والسردية الشعرية، أو القص الشعرى والتاريخ فى تلك القصيدة المطولة، القصيدة الديوان، لا عبورا للنوع. بل هو امتزاج به.

٢ ـ وثانى ملامح القصة فى الشعر: الحوار الذى نراه فى قصيدة الجندى لأمل دنقل:

هل تطمئن إلى البحر؟

ـ إن الجنوبى لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى: البحر والمرأة الكاذبة.

٣ ـ ومن بواكير المذكرات والسير فى الشعر ما كتبه العقاد بعنوان «ترجمة شيطان»، ومنها ما نراه عند السعودى غازى القصيبى قى «سيرة شعرية»، ومنها ما كتبه البياتى فى ديوانه السابق بعنوان (مذكرات رجل مجهول)، وتحمل العنوانات الدالة على التسلسل الزمنى التاريخى فى المذكرات: ٨ نيسان، ١٣ مايس، ١٦ حزيران، ١٣ تموز،١٥ آب، ٢٩ أيلول، ٣ تشرين الأول.

٤ ـ إظهار صوت الحوار: وفى قصيدة «الليل موعدنا» من ديوان (يقول الدم العربى) ـ دار الوطن، ١٩٨٨، ص ٧٥ لفاروق شوشة نجد القصيدة قائمة على الحوار بين: هو وهى، وعند أبى سنة يعلن عنوان قصيدة «جدلية» عن سيطرة الحوار عليها فى جميع سطورها، ويكون البديل عن الحوار المتواصل، فيما سبق، لدى أبى سنة فى صورة فعلى: «قالت وقال» (شجر الكلام، دار الشروق،٢٠٠ ص٧٦، و٧٩)، ومن ذلك قصيدة «حوارية» من ديوان (مرايا النهار البعيد،الهيئة،١٩٨٧ ص٥٣) لأبى سنة، ومن ذلك حوارية «إيزيس وأوزوريس» (ص ٧٦، ديوان أشرعة الغيمة المضيئة) لمحمد أحمد حمد، وينحصر الحوار فى قالب: قال وقلت عند أحمد سويلم فى (لزوميات)، الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٧).

ويحمل العنوان الدلالة على الحوار عند محمد أحمد حمد فى ديوانه (قطف القمر) فى قصائد: حوار مع العاصفة المسافرة، وحوار ليلى مع امرأة ميتة.

٥ ـ ومن القص: السرد القائم على الفعل وبخاصة فعل السرد التراثى (كان)،يقول دنقل فى قصيدة «الجندى» المشار إليها من قبل:

كان أبى جالسا / وأنا واقف....

ويقول البياتى: وكان عمرى آنذاك / وكان حجى لا يزال....كانت فى صندوق قمامة / كان شهابا داميا / كنت أراه (المختارات ٧، ٨، ١٣٧).

ويشيع الفعل «كان» فى بعض شعر محمود درويش:

كان المكان معْبرا لمولده (المختارات ص ٢٢)، وفى قصيدتى: حبة رمل، وجلوة ليل من ديوان يقول الدم العربى ص ٦٩، و٨٥ لفاروق شوشة، يكون البدء بالفعل كان:

كانت حبة رمل تغفى تائهة فى قلب الصحراء.

كان طريقى يحمل خطوى، ويقرّبنى.

وكذلك قصائد: القصيدة والرعد، والزمن الغارب، وأغنية حب لعمّان، والكلمة من ديوان (هئت لك، دار غريب ١٩٩٢ ص٢٣،٥٠، و٦٧،و ٩٥) لفاروق شوشة نجد المطلع (كان):

كان بين القصيدة والرعد ثأر قديم.

كنت أقول لنفسى حين تراجعنى نفسى:

كانت تشاغلنى.

ـ كان بريق عمره على مساحة الخطر (مكررة).

كانت فى البدء الكلمة (مكررة).

وأحيانا تأتى فى وسط النص (هئت لك ص٢٩، و٩٧):

كم كان يغْوى عاشقيه.

وعند محمد أبو سنة يحتل الفعل (كان) المطلع فى قصائد: ذاكرة الياسمين، ص١٢ ـ رقصات نيلية، مكتبة غريب،١٩٩٣،

والوسط ص١٣ فى القصيدة ذاتها، وعنده ـ أيضا ـ يسود الفعل (كان) فى ديوانه (مرايا النهار البعيد،الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٧ ص١٩، و٢٧، و ٣١، و ٥٣، و ٧١،):

وكلها فى المطلع: عندما كنت أفتح نافذتى/كان يرسل لى عبر نافذة القبو / كانت ترقبنى / كان كريشنا.

٦ ـ ويطلّ فعل السرد القصصى مثلما نرى عند البياتى (فى المختارات المشار إليها من قبل): ومات جدى كالغراب / وهجرت قريتنا / كانت ربيعا أسودا، وعند السياب (كتاب فى جريدة،رقم ٤، ١٩٩٨ص ٦، ٩): من المعبد الغريق ـ شباك وفيقة، ومطلعها:

ـ شباك وفيقة فى القرية / نشوان يطل على الساحة....، ومن ذلك ما نراه فى: من منزل الأقنان، ومنزل الأقنان فى جيكور، ويستند محمود درويش إلى القص فى قصيدته «أحمد الزعتر» من ديوانه (أعراس) ـ ١٩٧٧، ص ٦ من كتاب فى جريدة، رقم ٣٩، فى يناير ٢٠٠١:

ليدين من حجر ومن زعتر / هذا النشيد لأحمد المنسى بين فراشتين / مضت الغيوم وشرّدتْنى..

ويستخدم فعل القص منذ المطلع مكررا إياه: «أسْرجوا الخيل» فى قصيدة «فى يدى غيمة» فى ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) ـ ١٩٩٥ ص٢٢، وفى قصيدته «أنا يوسف يا أبى» من ديوان (ورد أقلّ) ـ ١٩٨٦يستخدم درويش التدوير الذى هو روح من القص (نفسه ص ١١، ٢٤،):

ـ أنا يوسف يا أبى إخوتى لا يحبوننى لا يريدوننى بينهم يا أبى

يعتدون على يرموننى بالحصى والكلام يريدوننى أن أموت.. وهم أوصدوا باب بيتك دونى وهم طردونى من الحقل..

ويستمر التدوير فى عشرة أسطر، ومثلها قصائد: أثينا، فى عشرة أسطر، ويحبوننى فى ١٣ سطرا، وأكثر من ذلك أن تجىء قصيدة «تعاليم حورية» كلها مدورة من بحر الكامل، ويتضافر التدوير مع العنوان الموحى بالقص عند محمد أحمد حمد فى ديوانه (قطف القمر، دار الثقافة، ١٩٩٢، ص٨١) فى قصائد:حوار ليلى مع امرأة ميتة، التى تقوم كلية على التدوير، وفى قصيدة «أشرعة الغيمة المضيئة» من ديوان بهذا الاسم لمحمد أحمد حمد (الأمل ١٩٩٧ص٦١).

٧ ـ كما يتصدر العنوان الدال على القص مثل عناوين: العودة من بابل (من سيرة عمر الخيام)، والمغنى والقمر (البياتى، المختارات ص ١١٦، ١٠٥، ٢٦)، ومثل: ليالى بيروت، ووجوه السندباد، لعازر عام ٦٢، وفى سدوم للمرة الثالثة لخليل حاوى (كتاب فى جريدة، سبتمبر ٢٠٠٠، المختارات، الكتاب رقم ٣٥ ص ٥، ١٤، ٦٢، ٢٨)، ومثل قصائد: المومس العمياء، وشناشيل ابنة الجلبى للسياب (المختارات المذكورة ص٢١، ٢٨)، ومن العنوان القصصى قصيدة خطبة الهندى الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض (من ديوان أحد عشر كوكبا لدرويش ١٩٩٥، نفسه ص ١٦).

٨ ـ وفى الشعر شىء من فن الرسالة التراثى، وقد تواترت هذه الأمثلة واشتهرت فى المواقف الوطنية الملتهبة مثل: رسالة عبدالرحمن الشرقاوى إلى جونسون، ورسالة الشاعر اللبنانى طارق ناصر الدين

إلى مستر بوش فى ديوان (العائد من كل الأشياء): مستر بوش/ يا حاكم هذا العصر/ اقرأ....، ورسالة فاروق شوشة إلى بوش المنشورة فى الأهرام المصرية فى مارس ٢٠٠٣.

وفى الشعر من فن التقرير والبيان، ومن ذلك قصيدة نزار قبانى: تقرير سرى جدا عن جمهورية قمعستان، وقصيدة طارق ناصر الدين: تقرير مواطن إلى عبد الناصر ص ٨٩ من ديوان (العائد من كل الأشياء)، ونستشهد للبيان بأشهر ما كتب فيه شعرا، بقصيدة «بيان الفتى الفلسطينى»، وهى مطولة نسبيا، من ديوان (الخروج إلى الجنوب، للشاعر حسن فتح الباب، الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٨، ص١٢٥- ١٤٣)، وهو ـ كما ذكر فى الهامش ـ صيغة شعرية لخطاب السيد المسيح عليه السلام لليهودى حينما طرده، وكان السيد المسيح قد استظل بجدار هذا اليهودى ليحميه من قيظ الهجيرة، وأول ما يلقانا فى هذا البيان الشعرى قيامه على التدوير، اقترابا من استطراد النثر وانطلاقه، وتقسيم البيان إلى عناوين فرعية هى: البيان ـ أشباح بحر الروم ـ صوت من البرية ـ صوت من الجب والطوفان ـ صوت من (هالرم) ـ صوت من الآتى، ووجود التعدد البشرى، وأفعال السرد، ومن بينها الفعل (كان)، وتوافر المكان والزمان، والصوت والحركة والحدث والفعل.

١٠ ـ ويتراسل الشعر مع الأغنية، يبدو ذلك فى العنوان لدى محمد أحمد حمد فى قصائد: أغنية الشمع الميت على أسرار قرطبة، وأغنية قصيرة للخريف الطالع، ومعزوفة إلى جندى فى سينا، وترنيمة فى حان على نهر التايمز (قطف القمرص ٣٥، و٣٨، و٧٦)،

وعنده نلتقى بقصيدة مطولة بعنوان «كونشرتو»، شارحا، فى هامشها البناء الموسيقى للكونشرتو (ديوان أشرعة الغيمة المضيئة ص ٣٤-٥٦)، ليذكرنا بسوناتا نزار قبانى.

ومن ذلك مقاومة الوزن، كمحاولة نبيل الحلفاوى فى القصيدة المكسورة عمدا، صعود القمر، يوم خارج الزمن، ١٩٨٧.

الشعر الغنائى والمسرح

إذا كانت العلامات تنقسم إلى ثلاث: علامة الأيقونة فى الصور، وعلامة المؤشر(الدخان والنار)، وعلامة الرمزية، فإن ذلك كله يتمثل فى المسرح الذى تندمج فيه كل الفنون والعناصر والوسائل، كما قدمنا.

ويتجلى الخطاب المسرحى عند أبى سنة فى قصيدة «أيها السادة المذنبون» (ص٧٦ رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق،١٩٩٠)، منذ الجملة الأولى:

أيها السادة المذنبون /الذين استساغوا/ سخافة هذى الرواية من فوق مسارحنا/لم يعترض واحد:...هذه جثة المهزلة/ إن هذى الحكاية بائسة منذ كان المؤلف يزعم أن المسافة ضيقة بين ما نبتغيه وما نستطيع /منذ كان البطل يصادر رأى الجميع.. /... لم يعدْ من مؤلف غير قرائحكم /لم يعدْ من بطل غير صوت الضمير.. ويختتم النص بمثل ما بدأ به مكررا: أيها السادة المذنبون!!.

ومن ذلك ما كتبه نزار قبانى فى «سامبا»، ومحمد الشناوى فى المحاولة الأوبرالية «مكابدات هموم تصلح».

الحوار النثرى وتداخله مع الشعر:

فد يتحول الحوار المسرحى النثرى إلى الشعر عن غير قصد من المؤلف مثلما نرى، فى صورة باكرة نسبيا، عند الحكيم فى مسرحية (أهل الكهف): مرنوش: شحاذ هرم بالسوق../.. مات شهيدا فى سن الستين (من بحر المتدارك)، وقول ميشلينا: ماذا قال لك الشحاذ الهرم؟ (من المتدارك أيضا).

الشعر والشعرية والإعلان:

ويبحث الإعلاميون من بين وسائل الإعلام ومفرداته ما يسمّونه " الاستمالات الإعلامية "، أى الأ ساليب الإقناعية المستخدمة لتقديم الرسائل الإعلانية التى تجعل الإعلان عن المنتج جاذبا لانتباه المستهلك، وتؤثر فيه .

وتتعدد أنوا ع الاستمالات ـ وغالبا ما تكون فى شكل قصصى، أو شعرى، أو جامع بينهما ـ بين توظيف الجملة العقلية، أو الإخبارية، أو العاطفية، وأهمها الاستمالة بالتوظيف الاستعارى، حيث كانت شركة كبرى فى مجال الكومبيوتر تسيطر على السوق، فقام إعلان من شركة منافسة مستعيرا فكرة الأخ الأكبر فى رواية " ١٩٨٤ " لاورليان، فى صورة قصصية تشير إلى الهيمنة الكبرى للأخ الأكبر التى يجب أنْ يزول. كما أن أسماء المنتجات الحديثة من السيارات حملت أسماء دالة على سبيل الاستعارة، مثلما نجد فى أسماء السيارات، ومعانيها :

إنفوى : سفير فوق العادة، وإنفنتى : لا نهائى، وإيكو : الصدى، وبولو : لعبة إنجليزية للأثرياء، وجاجوار : فهد أمريكى، وطنى :

متفائل، وكابريس : النزوة أو الهوى، وميتسوبيشى : ثلاث جواهر، ولاند كروزر : عابر القارات ...... إلخ .

كما يلعب العنوان ـ الرئيسى والفرعى ـ دورا مهما فى صياغة الإعلان وجاذبيته وبلاغته ودقته وتصنيفاته بين : المباشرة، وغير المباشرة، والإخبار، والاستفهام، والإثارة الذهنية، والترميز، وتوظيف التضاد، والإيجاز، واختيار النسيج اللغوى البسيط ... إلخ .(السيد بهنسى، ابتكار الأفكار الإعلانية، عالم الكتب، القاهرة ط١ ٢٠٠٧ صفحات : ١٢٩، وما بعدها، و١٩٨ وما بعدها) .

من أطرف ما صدر فى البلاغة العربية كتيّب (مقدّمة فى شعرية الإعلان) لجميل عبدالمجيد (دار قباء، ٢٠٠١)، وفيه تأكيد لأدبية الإعلان استشهادا بإشارة «شيلر» إلى أن حملة الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى يعملون فى وظيفة محرر إعلان، وإشارة محمود عساف إلى أن محرر الإعلان أديب بالفطرة قادر على التعبير عن المعانى المقصودة بوضوح ودقة، متمكن من اللغة ومحسناتها وبيانها، واسع الخيال (ص٢٠)، وقد يتضمن الإعلان جزءا من قصيدة فى عنوانه أو نصه، أو استعارة أو تشبيها أو كناية أو تصويرا بوجه عام، ويستخدم المترادفات والإيحاءات، ويوظف الأغنية المقفّاة مع الإيقا ع الراقص، أو يوظف لحن أغنية شهيرة، أو يوظف الأصوات، والخط، واللون، ويستشهد المؤلف بدراستين عن الإعلان البريطانى، إحداهما لـ«ليتش» الذى درس لغة الإعلان وما فيها من إجازة شعرية، تحدث انتهاكات على المستويات:الهجائى، والمعجمى، والدلالى، والسياقى، والتوازيات الصوتية عبر السجع والجناس والقافية والإيقا ع. أما الدراسة الثانية

فهى لـ «كوك» الذى حلل خطاب الإعلان من: لغة وصورة ولقطة ورسم وموسيقى، حيث (الانحراف والتوازى)، وهذا ما يدعو إلى تأمل نوع جديد من الأدب هو (أدب الإعلانات)، يعتبرونه نوعا (عبْر أدبى أو عبر فنى) ــ ص٧٦، حيث يجمع بين أكثر من نوع أدبى وفنى من: خطابة، وقصة، وشعر، ومسرح، وسينما، وتلفزيون، ورسم، وتصوير، وتمثيل.. وإنْ لاحظ ـ بحق ـ مؤلف الكتاب وجود عقبات أمام اعتبار الإعلان أدبا أو نوعا أدبيا لأسباب هى:

هيمنة المثالية الأدبية. والمألوف اللغوى للأدب، والموقف الخلقى الذى يجعل الأديب يرفض الإغراء والتضليل الموجودين فى الإعلان (ص٧٧)، وإنْ كان من معانى الشعر استهداف تسليم الغير بما نقول، كما أن من مكونات الكتابة الأدبية ما هو بصرى من: حروف وخط وهندسة طباعية وطريقة صف للكلمات وصور ورسوم... إلخ.

ويرى الكاتب ـ بحق ـ أن الإعلان يتناص مع فن الخطابة فى مقصد: الاستمالة والإقناع، كما عبر أرسطو عن الخطابة بأنها: «قوة تتكلف الإقناع» ـ انظر: (أرسطو، الخطابة عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية ١٩٥٩ص٩)، إذ يشتركان فى الناحية النفسية والعاطفية، ويقوم الإعلان على تقنية (إنشاء المعانى)، ويشترك الإعلان مع الخطابة العربية فى اثنين من خصائصها الأسلوبية العربية، وهما: استخدام السجع، وتضمين المثل والقول المأثور.

كما أن الإعلان يرتبط بالدراما التليفزيونية، حيث الحدث المتصاعد، والأزمة التى تؤرق البطل والشخصيات المتعددة المتنوعة والحوار المتبادل.

القصة وتداخلها مع الشعر والفنون الأخرى:

يستوعب الفن القصصى، الآن، فنونا متعددة، حتى عبّر عنه بعضهم أنه أفق مفتوح لتعدد الأشكال، تنجذب إليه الأجناس وتذوب فيه، بوصفه مجموعة استراتيجيات لغوية، وأنه «جنس أدبى غير منْتهٍ»، وحتى رأى ناقد «أن الرواية هى الجنس الوحيد الذى يوجد فى صيرورة، وما يزال غير مكتمل» ـ محمد برادة، مقدمة الخطاب الروائى لباختين، دار الفكر، القاهرة ـ بريس ١٩٨٧ ص ٧، ويراجع آيان ريد، القصة القصيرة، د.منى مؤنس، الهيئة، ١٩٩٠.

وتأثّر الأدب، بعامة، والقصص، بخاصة، بالتطورات العلمية، وبنظريات «داروين، ونيوتن»، فصار عالم زولا الواقعى قديما، وروجعت مقولة بلزاك بأنه سكرتير المجتمع يكتب ما يملى عليه، واتسع مجال التجريب فى القص، وتداخل فن الشعر مع فن القصة فى السرد أو الحوار استشهادا أو إنشاء، من ذلك ما نراه فى (جبال العشق) لعبد اللطيف زيدان من استشهاد بالشعر:

كونوا كما تبغون لكن لن تكونوا ـ ص ٥١.

وكلٌ يدّعى وصلا بليلى وليلى لا تقر لهم بذاك ـ ص ٥٢.

أو جريان الشعر غير المقصود:

ـ يحدونى أمل ساطع نحو طريق القصد/ مدّى زعنفة أو ذيلا أو شفة من هذا الفم/ علّى ألتمس طريقا نحو النهر/ أو ندلف من هذا النهر لذاك البحر ـ ص ٦١، وهى سطور شعرية متصلة من بحر المتدارك.

وفى (الغندورة) لفؤاد قنديل يتحول النثر إلى الشعر:

ـ صدئت أفواه الكلمات، ضاعت بين فتات الوحل، وغاض النهر....

ويذْكر أحمد الشيخ شعرا شعبيا، وبعض غناء سيد درويش: أنا المصرى كريم العنصرين فى (حكايات المدندش)،وتتوالى ٢٠ تفعيلة من المتدارك فى سرد (نصف الساعة السعيد من حياة س.س) لأحمد الشيخ:

يجلس فى عين التنين وديعا شفيانا باستسلامهْ / وفساد السهرة / تغزوه فلاشات الكاميرا / ووجوه الشعراء الكذبهْ.

وفى مجموعة (البنات والقمر) لمحمد قطب يلوح الشعر الشعبى الفلكلورى.

القصة والمسرح:

تحددت السمات الفنية الفارقة بين الفنين: القصصى والمسرحى، حددها النقاد على نحو ما حدد «تشارلتون» فى (فنون الأدب)، ومع ذلك التحديد تمت مزاوجة بين القصة والمسرحية على نحو ما صنع «تشاينبك» فى(رجال وفئران) فى الأدب الأوروبى، وتوفيق الحكيم فى «بنك القلق» فى أدبنا العربى.

القصة والأجناس الدخيلة:

درس زياد العوفى فى كتابه (الأثر الأيديولوجى فى النص الروائى ـ ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النورى، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٣٦– ٢٤٠)، مطبقا دراسته على ثلاثية نجيب محفوظ وما ضمه النص الروائى من: ا ـ أجناس أدبية: من أقاصيص وقصائد ومشاهد درامية وأغانٍ شعبية وشعر كلاسيكى، و٢ ـ أجناس غير أدبية، وغير إبداعية، دخيلة من: بلاغة ـ علوم ـ دين ـ بيانات ـ

منشورات ـ وثائق تاريخية، و٣ ـ أجناس خاصة شديدة الصلة بالرواية كالاعترافات، واليوميات، والرحلات، والسير، والرسائل، بما يتضمنه كل منها من شكله اللغوى والدلالى.

الأمثولة الشعرية:

تلك التى تقوم على الحكاية، ومنها كتب محمد أبو سنة قصيدة أمثولة الشاعر والمدينة الخرساء ـ حكاية شعرية ص٨٥ من ديوانه (مرايا النهار البعيد، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧) مقسمة إلى ثمانية فصول:

فى ماء الفجر الرقراق / أجرى الشاعر سفن أغانيه../.. ذات صباح / ألقتْ كل السفن مراسيها/فى قلب مدينهْ/ يحكمها طاغية بأميرين / ـ الجوع وحد السيف../عشْر سنين ومدينته لا تنطقْ / ذات ربيع....

كما كتب أحمد سويلم قصيدة" أمثولة " ـ ص٢٧ من ديوانه (رعشة فى الأفق)، دار الشروق، ٢٠٠٢:

يحكى جدى/ عن عصفور برّى لم يصدح بعناء بعد/.... ذات صباح جاء العصفور/ ونقّر نافذته../.. كان يريد وداعه..

وفى ذلك نجد توظيف الأدوات القصصية من: عنوان، وفعل الحكى، وزمان ومكان وعناصر البطولة وحدث أو فعل وصراع وذروة وحركة وصوت..إلخ.

الغنا دْرامية:

وبعد أن تحدثنا عن المسرح والقصة والشعر، نعرض تلك التجربة التى قدمها الشاعر محمد أحمد العزب فى ديوانه الرائد، وتجربته الجديدة التى سماها (تنويعات غنا درامية) ـ ٢٠٠٠، المؤلف، د.ب.

مفضّلا تسمية التنويع لا القصيدة مقدّما بمقدمة عن النوع الأدبى بين الصفاء والامتزاج مازجا بين الحوار والمونولوج الداخلى والمشاهد، والقص إلى جانب التصميم الدرامى المعروف مع الإبقاء على الشعر الغنائى فنا قائما كما هو عليه الآن، مع اعترافه بصعوبة كتابة مثل هذا النوع.

وكتب حسين جميل البرغوثى من ذلك ديوانه مرايا سائلة فى حوار بين المؤلف وصنّاع العرض المسرحى الشامل، والمتوكل طه ديوانه الخروج إلى الحمراء.

وذكر بيير دينو فى «الصوت المتجول» لأدونيس ما ترجمته منى سعفان (فصول مج ١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧،ص٥٩)، ذكر تمنّى أدونيس وجود نص يستحضر الأشكال الأدبية وغيرها من الفنون، وعندما تحدث فى كتابه «النص القرآنى وآفاق الكتابة ـ دار الآداب بيروت ١٩٩٣ص١٢١» ـ عن تصوره للقصيدة المستقبلية قال إنها ستكون فضاء يحتوى «المسرح والرواية والتاريخ والفلسفة.. نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسما هندسيا وموسيقى ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى، وبعد عامين أصدر ج١ من ديوانه «الكتاب» (دار الساقى، لندن بيروت ١٩٩٥)، نصا مفتوحا، هو: قصيدة ورواية ومسرحية وبانوراما للتاريخ متعدد الأصوات يجمع بين إيحاء الشعر ومسرحة الدراما وسرد الحياة ونثر الواقع فى شكل ضفيرة مجدولة فكرا وشعورا وهو نص تراجيكو ميدى لنجد أنفسنا أمام تساؤلات عن مفاهيم: النص والخطاب والنثر والشعر والبيوجرافيا الذاتية والكولاج والنص المفتوح.

ونقف عند أمل دنقل، فيما بين سنوات نشره الشعرى حتى رحيله فى ٢١ من مايو ١٩٨٣، (نرجع إلى الأعمال الكاملة، مدبولى، المطبعة لفنية، القاهرة د.ن الصفحات: ٢٧، ١٠، ٢٨، ٣٠، ٩٣، ١٣١،٩٩، ١٤٩، ٣٥، ٣٩، ١٩، ٩٣، ١٠٨، ١١٥، ١٢٦، ١٣٤، ١٠٥، ١٧٥، ١٨٣، ١٩٥، ١٤١، ١٥٩، ١٧٢، ٧٣، ١٧٣، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٧، ٢٠٣، ٢٢٦، ٨٩، ١٠٨، ٣٠٦، ١٦٣، ١٤١، ١٤٧، ١٥٩، ١٧٢، ١٩٥، ٢٠٩، ٢٢٤، ٢٥٢،٢٥٣–٢٦١،٢٦٢،٢٨٨، ٣٢٣،٣٢٧،٣٣٥،٢٢٩، ٣٣٠).

لنجده يقدّم، منذ وقت باكر، محاولات طعّم فيها القصيدة الشعرية بخصائص من الفنون الأخرى بين:

١ ـ ظهور صوت السرد:

وذلك بالبدء السردى الذى يطل منذ الجملة الأولى مع توظيف النقاط الدالة على الحذف هكذا، على نحو يدنى النص من طابع القصة والعرض السريع:

.. وتناقلوا النبأ العظيم على بريد الشمس / فى كل المدينةْ: «قتل القمر»!.

.. ووقفنا فى العراء / ببقايا أعمدة ـ الضحك فى دقيقة الحداد ص ٢٠٢.

.. إطار سيارته ملوث بالدم!/ سار.. ولم يهتم!! ـ حديث خاص مع أبى موسى ص ١٤١، أو استخدام مصطلح الحكاية: حكاية المدينة الفضية ص ١٩٥.

٢ ـ تغير مجرى السرد، وتلوّنه:

بإبراز جملة الخطاب بين قوسين (لو تدرين).

أو بإبراز صوت الراوى أو الحاكى: حين وجدت..)، (رأيت عمّال «السماد»...)، (والخطو المتردد فوقى ليس يكف)، (تثب القطة..)، (واستدار يتلو..)، (ثم تشد من يدى صفحة الكرهْ)، (كان النشيد الوطنى..)، (وكان مبنى الاتحاد..)، (ساءلنى كافور عن..)، (.. فى الليل، فى حضرة كافور..)، ـ كان قديسا..، ـ كان يعجبه.ـ ماذا؟..، ـ يا إخوتى..، وفى قصيدة ميتة عصرية

٣ ـ توظيف الجملة الحوارية: قال وقلت:

منذ المطلع: ـ قلت: تعال إلى.. /.. قلت: يا..، وفى قصيدة ميتة عصرية، ومن ذلك: أقوال اليمامة ص ٢٨٧.

٤ ـ ترقيم فقرات النص بالأرقام وحدها:

فى قصائد: قلبى والعيون الخضر، السويس، إجازة فوق شاطىء البحر، الموت فى لوحات، بطاقة كانت هنا، بكائية الليل والظهيرة، العشاء الأخير، حديث خاص لأبى موسى الأشعرى، فقرات من كتاب الموت، تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات، ميتة عصرية، رباب، حكاية المدينة الفضية، الموت فى الفراش، رسوم فى بهو عربى ـ لا تصالح ـ أقوال اليمامة ـ ديسمبر ـ الطيور ـ قالت امرأة المدينة ـ أو بالترقيم مقترنا بعنوان فرعى هكذا: صوت (١)، تقاسيم، مفرد، وفى «صفحات من كتاب الصيف والشتاء»: ١ـ حمامة ٢ـ ساق صناعية ٣ـ شتاء عاصف.

أو بالعنوان الفرعى موصوفا بالرقم: الإصحاح الأول..إلخ ـ سفر

التكوين ص٢٢٤ـ ٢٣٦، وسرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ص ٢٣٧ـ٢٤١، وسفر ألف دال ص ٢٤٢ـ٢٥٢، أو المزمور الأول.. إلخ ـ مزامير ص٢٥٣–٢٦١، أو الورقة الأولى.. إلخ ـ من أوراق أبى نواس ص ٢٦٢ ـ ٢٦٧.

٥ ـ البيان، عنوانا فرعيا لقصيدة «الموت فى.. الفراش» ص ٢٠

٦ ـ الخاتمة نهاية لديوان (العهد الآتى).

٧ ـ المقدمات الشارحة، أو التعليقات المفسرة عن الزير سالم فى (مقتل كليب «الوصايا العشر»)، الإشارات التاريخية عقبها، وليس منها التذييل فى آخر (أوراق الغرفة [8]؛؟لأنه ليس كاتبه.

٨ ـ المقابلة: مقابلة خاصة مع ابن نوح ص٣٣٥، وحديث خاص مع أبى موسى الأشعرى ص ١٤١.

٩ ـ الخطاب: خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين ص ٣٣٩

١٠ ـ توظيف آليات الفن السينمائى، والتلفزيونى واستعارتها مثل:

المزج: فى «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» ص٧٣: مزج أول..إلخ.

وتعليمات السيناريو: بشرح الصوت والحركة المصاحبة لحدث بين قوسين: (وفى ضجيج الرقص والتعانق)، (.. والخطو المتردد فوقى)، (تثب القطة من داخل..) (واستدار..) ص ٩٧ ـ ١٠٤،ومثلها ص ١٠٦، و١٠٧، و٢٠٣.

وتوظيف الجوقة والصوت ص ٨٩، و١٦٣، أو الصوت والتقاسيم ص ١٠٨، أو الصورة والوجه ص ٣٠٦.

١١ ـ المذكرات: من مذكرات المتنبى ص ١٤٧، ومن أوراق أبى نواس ص ٢٦٣

١٢ ـ التعليق: تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات ص ١٧٢

١٣ ـ الزمن عنوانا للنص: ديسمبر ص٣٢٣.

ووجدنا قصيدة جدارية، سرد، ومونولوج داخلى لمحمود درويش، رياض الريس سنة ٢٠٠٠، تجمع بين السرد والمونولوج الداخلى، كما وجدنا فن الإبيجراما يسافر من فن النثر إلى فن الشعر مستهدفا النقد اللاذع بديلا عن الهجاء قديما مع توظيف فن المفارقة والتقابل بين الأضداد، والحكمة والتكثيف والوصول لى ما يشبه لحظة التنوير فى القصة القصيرة (١١). يمكن أن نقف ـ إذن ـ على قوالب شتى للديوان المعاصر تتنوع بين:

(١) ديوان القصائد المألوفة:

المعروفة فى نسيجها العام كما ورثناه عن السلف فى الشعر التراثى، من ناحية، أو عن التفعيليين فى شعر التفعيلة، من ناحية أخرى، وهى غنية عن الإبانة والتوضيح.

(٢) ديوان القصائد المازجة المتراسلة:

وهو ما يوظف أشكال الشعر، وقوالبه، وفنون القول، وغيرالقول، وأشكالها البصرية واللغوية والإيقاعية جميعها، أو بعضها، وذلك فيما أشرنا إليه فى حديثنا عن التراسل والمزج بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

(٣) القصيدة الديوان / الديوان القصيدة:

حيث يبنى الديوان على قصيدة واحدة هى الديوان كله، كما

صنع ممدوح عدوان فى ديوان طيران نحو الجنون، فى قصيدة واحدة عدد صفحاتها ٦٦ صفحة، وعبدالله عيسى فى ديوان آلاء من قصيدة واحدة فى ١٠٠ ص، والمغربى محمد الواكيرة فى ديوانه مراكش فى قصيدة واحدة ـ ١٩٧٥، وأحمد سويلم فى ديوانه لزوميات ـ ١٩٩٧، وهى فى لزوميات معنونة مرقومة فى ١٦٨ صفحة، وديوان جناحان إلى الجوزاء –١٩٩٩، القائم على قصيدة واحدة دون تقسيم، أو ترقيم، أو عنونة فى ٦٤ صفحة، ومن ذلك ما صنعه سميح القاسم فى أكثر من ديوان له، ومنه ديوان كلمة الفقيد فى مهرجان تأبينه ـ ٢٠٠٠ الذى يقع فى ٦٥ صفحة، ولم نصنف هذا النوع فى المطولات؛ لأن الغاية فيه مختلفة عنها فى القصيدة المطولة التى قد ترد فى ديوان مع رفيقاتها.

(٤) الإبيجراما، أو الومضة، والأشكال الوجيزة، وقصار القصائد:

وقد كتب عز الدين إسماعيل ديوانا كاملا من الإبيجراما هو «دمعة للأسى»، كما كتب كمال نشأت ديوانين خالصين من هذا الفن هما: قصائد صغيرة، ومسافر ولا وصول، وكتب عبدالمنعم عواد المنمنمات، وعرف بها فى وقت باكر الفلسطينى عز الدين المناصرة، والفلسطينى سميح القاسم، والفلسطينى باسم النبريص نظم العقل الخالص، ونأخذ بتلك التسمية، وإنْ سماها البعض الومضة، أو التوقيع، أو التوقيعة، أو ما يشبه ـ لدى البعض ـ الشكل اليابانى المسمى «الهايكو ـ تانكا»، وهى تحول من الفن كان فى النثر، ثم صار فى الشعر، وقد فصلنا القول فى الحديث عنها فى مكان آخر من كتابنا .

أما قصائد الأشكال الوجيزة فقد عرفتْ فى أشكال من شعرنا العربى، وتناولها عزالدين إسماعيل فى كتابه " الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، دار العودة بيروت ط٥ ١٩٨٨، وأحصى لها أنواعا ثلاثة هى : قصيدة الشكل الدائرى المغلق، وقصيدة الشكل المنفتح على اللانهائى، وقصيدة الشكل الحلزونى، وتناول الأشكال الوجيزة على الشرع فى كتابه " بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٧، كما أرّخ لها فى الآداب العالمية أحمد الجودة فى كتابه " من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج، ط١ أبريل ٢٠٠٧ ص ص ٢٣٨، وما بعدها .

(٥) المنحى المقدس

على نحو ما صنع عبدالوهاب البياتى فى ديوانه المعراج الأرضى، قصائد فى المرآة، ١٩٩٨، ومحمد عفيفى مطر فى كتاب الموت ,وكتاب الأرض والدم، وممدوح عدوان فى كتاب الموت، وأحمد الشهاوى فى أكثر من ديوان مثل: كتاب العشق، والأحاديث، وأدونيس فى توظيف اسم الكتاب، على نحو ما قدّمنا، وسميح القاسم فى ديوانه كتاب الإدراك؛ حيث لا يقتصر على العنوان الموحى بالقداسة، والمضمون النصى فى منحاه القداسى. بل يجعل الاسم تراثيا أيضا، فى قوله: «لأبى محمد سميح بن محمد بن القاسم بن محمد بن الحسين....»، وعبدالعزيز المقالح فى كتاب صنعاء ٢٠٠٠، حيث بوّبه إلى: القصيدة الأولى.... حتى القصيدة الخامسة والخمسين، ثم عنوان القصيدة الأخيرة....، والفلسطينى

المتوكل طه فى ديوانه أو كما قال، مختارات، ومواطنه محمد حمزة غنايم فى ديوانه نون وما يسطرون، مختارات .

(٦) السوناتا:

وكتب منها محمود درويش ديوانه سرير الغريبة، وفق هندسة لغوية وتقفوية تقوم على أربعة عشر سطرا، على نحو ما ابتكره «جياكومودى لنتيو» (١١٨٨–١٢٤٠)، وطوّره «دانتى» (١٢٦٥–١٣١٢)، وفرانسيسكو بترارك (١٣٠٤– ١٣٧٤).

(٧) قصيدة النثر:

وأمثلتها عديدة، ولم تعد فى حاجة إلى تكرار ما يسوقه أنصارها من مبررات ومسوغات يكثر حولها الجدل والنقاش، الاتفاق والاختلاف، وهو ما لا نفصّل القول فيه هنا (انظر : سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات القاهرة ١٩٩٨، ويوسف حامد جابر، قضايا الإبداع فى قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق ١٩٩١، و أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكرالجديد، بيروت، ١٩٩٦، ومحمد عبدالمطلب: النص المشكل، هيئة قصور الثقافة، مصر، وعز الدين المناصرة: قصيدة النثر، المرجعية والشعارات، جنس كتابى خنثى، بيت الشعر الفلسطينى، رام الله ١٩٩٨، وله، أيضا، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية، بيروت ٢٠٠٢، وعبدالله شريق، فى شعرية قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٣، وشيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثرالعربية، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٣، وسلمان كاصد، قصيدة النثر، دراسة تفككية بنيوية الشعر الإماراتى الحديث، دائرة

الثقافة، الشارقة ٢٠٠٤، ومحمد علاء الدين عبد المولى، وهْم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب ٢٠٠٦ الذى ناقش فيه القضية مناقشة وافية فى ٣٢٩ صفحة).

وهكذا تتقارب الأجناس الأدبية ـ فى ديوان الشعر العربى الحديث والمعاصر ـ فى إطار الاحتفاظ بخصائص كل منها دون أن يحدث تحول كامل من جنس إلى آخر؛ لنجد أن التحولات العلمية والفكرية والفلسفية التى مرت بالعالم خلال قرن مضى، أثَّرتْ ـ بشكل أو بآخر ـ على الفنون أو الأنواع الأدبية، على نحو لا يمنع من التداخل أو التراسل فيما بينها، على مستوى لا يذيب هوية النوع الأدبى، ويهمنا هنا الشعر، الفن العريق الخالد، مهما كانت درجة ذلك التداخل أو التراسل أو التنوع أو الامتزاج، يذكرنا ذلك بما صنعته بسمة عروس فى أطروحتها للدكتوراه فى منوبة بتونس بإشراف حمادى صمود بعنوان " فى التفاعل الأجناسى : دراسة فى سيرورة الأنواع والأشكال الأدبية من القرن الثالث إلى السادس هجريا، كلسة الآداب ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤، وما كتبه عبدالفتاح كليطو عن " المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى، دار توبقال، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٣.

هوامش

الدواوين والأعمال الكاملة المشار إليها فى المتن، وبوجه عام، انظر:

(١) أوستن وارين، ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، مطبعة الطرابيشى، دمشق، ١٩٧٢، فصل الأنواع الأدبية، ص٢٩٥ ـ ٣١٢، ومحمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، ط٣، الأنجلو، ١٩٦٢ ص١٣٧، فصل «الأجناس الأدبية»، وله، أيضا، النقد الأدبى الحديث، مصادره الأولى ـ تطوره ـ فلسفاته الجمالية ـ مذاهبه،ط٣ دار ومطابع الشعب، ١٩٦٤ ص ١٨٠ ـ ٢١٣، الأجناس الأدبية، ولغة الصورة فى السينما العالمية، دوى آرمز، ترجمة سعد عبد المحسن، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٢، والأدب والأنواع الأدبية، روبيرا سكاربيت، وآخرين، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس، دمشق ط١ ١٩٨٥، والسينما والأدب، فؤاد دوارة، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩١، وسيمياء الدراما والمسرح، إيلام كير، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢، وانظر كتبات المغربى : رشيد يحياوى : مقدمة فى نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١، والشعرية العربية : الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١، وخصص الفصل الرابع فيه لإبراز الفروق بين الأنواع الثلاثة : الشعر، والخطابة، والرسالة، وشعرية النوع الأدبى : فى قراءة النقد العربى القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١زندوة " مشكل الجنس الأدبى فى الأدب العربى القديم " التى نشرتها كلية الآداب بمنّوبة بتونس ١٩٩٤ .، ومحمد الماكرى، السرد العرفانى العربى : محاولة تجنيس ضمن : مشكل الجنس فى الأدب العربى القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة ١٩٩٤،وجان مارى شافر، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية ا، ضمن : نظرية الأجناس الأدبية، تأليف جماعى تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادى صمود، النادى الأدبى جدة ٩٩، ١٩٩٤، وعبدالعزيز شبيل، نظرية لأجناس الأدبية فى التراث النثرى، جدلية الحضور والغياب وفرج بن رمضان، الأدب العربى القديم ونظرية الأجناس، صفاقس، تونس ط١ يوليو

٢٠٠١ وأحمد الجودة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر، صفاقس ط١ أبريل ٢٠٠٧.

(٢) أيان ريد، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس حسين ص ١٤.

(٣) محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن الأنجلو،١٩٦٢ ط ٣ص ٧٠.

(٤) « » « » « »،النقد الأدبى الحديث، الأنجلو ط٣ ١٩٦٤ ـ أجناس الأدب النثرية ٢٠٩ وما بعدها.

(٥) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، محيى الدين صبحى، دمشق ١٩٧٢، ص ٢٩٥ ـ الأنواع الأدبية.

(٦) حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص فى الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٧.

(٧) خيرى دومة، تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠– ١٩٩٠، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، القاهرة، وإدوارد الخراط فى دعونه للقصة القصيدة فى مجال حديثه عن الكتابة عبْر النوعية.

(٨) انظر مراد عبدالرحمن، الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧– ١٩٨٤)، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩، ص٢١٧، وفاطمة الزهراء، العناصر الرمزية فى القصة القصيرة، عن تداخل الزمان والمكان ومبدأ السببية، وتداخل الحكايات، وانظر الأجناس الأدبية، جان ميشيل كالوفى، ترجمة محمد خير البقاعى، مجلة قوافل، لنادى الأدبى بالرياض العدد ٩، ١٩٩٧، والأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، البقاعى، بيروت ١٩٨٥.

(٩) مجلة الرافد، الشارقة –الرؤية فى مسرح الصورة، رياض سكران، أكتوبر ٢٠٠، ص٧٠– ٧٥، وما ذكرناه فى المتن.

(١٠) والدوريات المشار إليها فى المتن.

(١١) كتب طه حسين عن الإبيجراما التى ولدت نثرا، فى مقدمة جنة الشوك ط١١، دار المعارف ١٩٨٦، وكتب عنها عز الدين إسماعيل كتابة جيدة فى مقدمة إبيجراماته «دمعة للأسى..»، ومن الإبيجراما فى النثر «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب مخفوظ.

الفصل الثالث

تأويل القول

" للنصّ "طبيعة"، والتأويل المشروع يستلزم المحاولة بطريقة ما لأجْل توضيح هذه الطبيعة ".

" ما بين قصْد الكاتب، وقصد المؤوّل الذى يقوم ببساطة بطرْق النص ؛ لتشكيله بحسب ما قد يساعد على خدمة أغراضه، ثمة إمكانية ثالثة، هناك قصْد النص، أو قصد العمل المقابل لـ ـ أو متفاعل مع ـ قصد المؤلف " .

" التأويل فهم يحدث بمقتضاه امتلاك للمعنى المضمر فى النص من جهة علاقاته الداخلية، وكذا علاقاته بالعالم والذات.. .... أصبح التأويل هو اللحظة الأكثر جوهرية فى الحياة الإنسانية " .

"التأويل المفرط.. يمْكن للمرء أن يتصورالإفراط فى التأويل المشابه للإفراط فى الأكل. هناك إطعام، أو تأويل مناسب، غير أن بعض الناس لا تتوقف حيث ينبغى عليها ذلك، إنهم يستمرون فى

الأكل أو التأويل فى إسراف، وتكون النتائج سيئة "

إمبرتو إكو : التأويل والتأويل المفْرط

الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٦٩ ترجمة ناصر الحلوانى .

الإحيـاء من :
الأجــداد إلى ..... الأحفــاد
غنائيّة الحوار فى مسرح شوقى الشّعرى(●)

من يرصدْ بنائية الحوار المسرحى فى المسرحية العربية منذ نشأتها فى العصر الحديث يجدْ صعوبة بالغة ؛ وذلك لأسباب أولها : ذلك الكمّ المتراكم من المسرحيات، ومن الدراسات على حدّ سواء عبْر تعاقب العقود، على نحو يجعل الدارس أمام ركام، وحشْد من الصنفين يجعل الأمر بالغ الصعوبة .

وثانيهما: ذلك التداخل، والتعاقب، والتناقض فى الاتجاهات والمذاهب الفنية عبْرتعاقب الحقب والمراحل الفكرية وتطورها تطورا سريعا، لا من قرن إلى قرن. بل من عقد إلى آخر .

وعلى الرغم من أن المسرح الإغريقى، فالرومانى، فشعراء عصر النهضة من الكلاسيكيين كان شعريا منذ بداياته الأولى حتى نافسه النثر مع ظهور الحركة الرومانتيكية، ثم غلبه مع اشتداد عود الواقعية، والطبيعية منذ ما يزيد على المائة عام – على الرغم من ذلك

فإن هناك من أنكر أنْ يكون المسرح شعرا ؛ فرأى عدم ملاءمته المسرح، بزعْم تنوع شخوصه، واختلاف مداركهم ومستوياتهم!!.

فإذا ما قصرنا الحديث عن الحوار فى مسرح شوقى (١٨٦٩-١٩٣٢) الشعرى وجدنا أنفسنا أمام شاب يدرس القانون فى باريس يقدّم محاولته الأولى فى الرابعة والعشرين من عمره؛ فيكتب مسرحية (على بك الكبير) التى نشرتها له مطبعة المهندس ١٨٩٣، ثم يعيد صياغتها فى عام وفاته ١٩٣٢، وكان قد اقتحم عالم المسرحية الشعرية بشكل واضح، وعلى نحو رائد بعد مبايعته بإمارة الشعر ١٩٢٧، وذلك قبل أن توافيه منيته بنحو أربع سنوات. بل إن أكثر مسرحياته أخرجها فى العامين الأخيرين من حياته، وكان هذا الاقتحام بعد أن مارس إبداع القصيدة الغنائية – بجدارة – نيفا وأربعين عاما، متمثلا الرصيد الشعرى التراثى الغنائى، ومتيقظا لوقع أصداء مطربى عصره ومطربات زمانه سواء أكان ذلك من شعره أم من شعر غيره، بعد أن حاكى القدماء فى شعره وعارضهم، شأنه شأن معاصريه، وبعد استقرار مكانته الشعرية المرموقة فى منزلة نضْج بارزة جعلته يخطو بالمسرحية الشعرية خطوة متقدمة عما صنعه قبله محمد عثمان جلال، وأبو خليل القبانى، وأبو خليل اليازجى فى المروءة والوفاء ١٨٧٦، وأمثالهم من كتّاب البواكير، وأثّر فيمن تلاه وفى مقدمتهم : عزيز أباظة، ثم ما رأيناه لدى أمثال : فؤاد الخطيب فى " فتح الأندلس " ١٩٣٠، وعمر أبى ريشة فى " ذى قار " ١٩٣١، ومحمد رضا شرف الدين فى " الحسين عليه السلام " ١٩٣٢، وعدنان مردم فى " عبدالرحمن الداخل " ١٩٣٤،

ورئيف خورى فى " ثورة بيدبا " ١٩٣٥، ومحمد طاهر جبلاوى فى " ديك الجن الحمصى " ١٩٣٥، وأمثالهم .

ولا يغيب عن البال أن التوجه الفنى عند شوقى نابع من إيمان الكلاسيكيين بسموّ الأشخاص، وسمو لغتهم، حيث لا ينبغى أن ينطقوا بهجر أو نبوّ لا يتفقان مع عظمة الشخصية المصوّرة، ومن إيمانهم بالشعر الرفيع الفصيح، وقد كان " إيسخيلوس " يسمو بحواره ويكسوه ثيابا رائعة مبتكرة وتركيبات شعرية تثرى اللغة وتمنحها بهاء وجلالا، حتى أحصى الدارسون له ألف ابتكار تعبيرى يسبح فى فضاء خياله وألوانه البيانية .

سادتْ الغنائية طلائع المسرحية الشعرية العربية لسببين :

أحدهما تراثى، والآخر عصرى.

أما العامل التراثى فهو ما استقر عليه العرف الفنى العربى من غنائية شعرية ضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ الشعرى الجاهلى ؛ حيث انبثق الشعر من ذات الشاعر الذى درج متغنيا فى شعره بهموم نفسه وخواطر وجدانه، ونوازع ذاته وميولها، وأشجان القبيلة وطموحاتها، ولهذا قالوا :" فلان إذا طرب، وفلان إذا رهب، وفلان إذا رغب "، وظلت تلك الطبيعة من سمات الشاعرالعربى .

أما العامل الثانى فهو إرهاصات المسرح العربى، تلك التى ارتبطتْ بنهضة غنائية موسيقية ولد المسرح فى أحضانها، وهى نهضة كان قوامها المشايخ : عبده الحامولى، وسلامة حجازى الذى كان يعمد إلى التغيير فى النص، وحشوه بالأغانى والألحان إرضاء للجماهير، وانتقل بالغناء إلى المسرح مع جوق " إسكندر فرح " حتى

استقل عنه، مؤسسا جوقه الخاص سنة ١٩٠٥، وجورج أبيض الذى كان يرضى الجماهير ؛ فيخصص أدوارا للطرب فى عروضه، ويقحم فصولا مناسبة لها تتيح الفرصة لإلقاء المونولوج، وذلك منذ كوّن فرقة درامية بعد عودته من باريس ١٩١٣منضمّا إلى فرقة عكاشة تارة، وإلى فرقة سلامة حجازى تارة. بل كان يلحظ ازدياد إقبال الجماهير حين يشترك سلامة حجازى، وعزوفهم حال غيابه، كما كان قوام هذه المسرحية، أيضا،سيد درويش الذى أدخل العنصر الدرامى على المسرحية الغنائية، حتى تأثر هذا الفن بموته سنة ١٩٢٣، وكامل الخلعى الذى مات بعد سيد درويش بأربع عشرة سنة، وداود حسنى، ومنيرة المهدية، وإبراهيم فوزى الذى نافس سيد درويش فى حياته، وزكريا أحمد، وأمثالهم.

وصاحبتْ تلك النهضة ذائقة جماهيرية متناغمة علّق عليها – آنذاك – الناقد المسرحى لجريدة مصر (٢٧/ ١٩٣٠/٧)، وهو بعينه ما تراه فى المؤيد (١٦/٤/ ١٩١٣)، والدنيا المصوّرة (١٩٣٠/٧/٦).

على أن ذلك لم يمنع من قيام مسرحيات بلا غناء لدى : إسكندر فرح، وأمثاله، وذلك قبل أن يتجه الغناء للفردية البارزة فى الحضور الذاتى للمطرب الفرد، وليضمر المسرح الغنائى، ويظهر المطرب الفردى فى الغناء بديلا عن الدراما بما يشيعه من " دندنة " وطرب وتقاسيم ومهارة فردية يقتحم النص المسرحى والسينمائى يوما بعد يوم مع أصوات : محمد عبدالوهاب، وحامد مرسى، وفتحية أحمد، وأم كلثوم، وأمثالهم.

ومن الغريب أن يؤاخذ العقاد شوقيا على مثل ذلك الاتجاه فى

الوقت الذى يمتدح فيه مثل هذا الصنيع نفسه عند عزيز أباظة(١). لكننا – على أية حال – إذا ما قرأنا مسرح شوقى الشعرى بادرنا إلى الحكم بالتباعد الفنى بين مستوى الحوار ودوره من ناحية، وفنية البناء الدرامىّ وتماسكها من ناحية أخرى، الأمر الذى حدا بمحمود تيمور ألا ينسى، وهو بصدد حديثه عن شاعرية شوقى وإسهامه المسرحى، أن يقول : " إن نصيب الشاعرية فيها أقوى من نصيب الحرفية فى التأليف المسرحى"، ويقول : " كان يدير الموضوع فى رأسه بصورة شاملة، ويتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض، ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به، ثم يجمع هذا الشتات، ويربط بين أوصاله بما يتيسر له "(٢).

يرجع ذلك إلى سيطرة القصيدة الشوقية – وهى غنائية بجنسها الأدبى المصنّفة فيه، وأرومتها العربية المنتمية إليها –سيطرتها على دراما الأقوال والأفعال فيما قدّم شوقى.

لقد طغت الغنائية طغيانا عاما ومباشرا على لغة الحوار عند شوقى فى خطوته الرائدة، انسجاما – كما قدّمْنا – مع الموروث، وملاءمة للجمهور المعاصر قبل أن تنتقل إلى من حاكوه من شعراء الكلاسيكية الجديدة العربية .

تشيع الغنائية عند شوقى فى مآسيه تحقيقا لدور ترويحى تزيل فيه الغنائية عتمة الحزن وقتامته، وقسوة الصراع وضراوته، بينما تفل الغنائية فى ملهاتيه : الست هدى، والبخيلة ؛ إذ تحفل المسرحيتان بالفكاهة، والمواقف المضحكة، حتى كانت " االست هدى" من أنضج مسرحياته. وهكذ مضى شوقى، وبحسبه أن يقدم لنا

شخصيات تتغنى بالعواطف والمشاعر دون احتفال بطبيعة الحدث والموقف والشخصية وطبيعتها ونموها والحبكة والبناء، حتى صار هذا العمل الفنى – فى نظر كثير من النقاد – يغنّى ويطرب ولا يمثّل فى إطار وجود واضح لمغنّى العصر ومطربه، وإن كان هناك من (٣) حاول أن يبرر لذلك بأنه يؤلف بين التمثيل والتلحين والغناء، تعويضا عن " الأوبرا "، وهذا تبرير بعيد، ودليل بعْد هذا التبرير أن شوقى حين تخفف من الغناء فى (قمبيز) سقط حائط مهم فى بناء المسرحية .

وإذا لم ننس ما قاله محمود تيمور يحق لنا أن نستعين بما ذكره سكرتيره الخاص (٤) أنه كان يملى عليه ما ينظمه فى رواياته الأربع : قمبيز، وعلى بك الكبير، والبخيلة، والست هدى، وكان يؤلف فيها معا ؛ فيشير إلى سكرتيره :" اكتب فى رواية قمبيز، أو اكتب فى على بك "، وأثناء مراجعة التأليف يطلب إليه أن يزيد تحت بيت كذا كذا. بل يضيف أبياتا بعد أن أرخى الستارة قد تصل إلى عشرين بيتا .

ولن يستقيم مع ما سبق زعْم، أو مبالغة لكامل الشناوى (٥) أن شوقى كان يستعين بالدكتور سعيد عبده – الذى يحب المسرح – فى تصميم مسرحياته ووضْع أساسها وفكرتها وترتيب فصولها .

ويمكن الرجوع إلى كراسة المسودات الشعرية لشوقى فى مسرحية " مجنون ليلى "، تلك التى قام بدراستها، وتحليلها شوقى ضيف (٦)، بما يؤكد أصالة التأليف عند شوقى، وما ينسجم مع ما يدور حوله مقالنا. وفى تأمّل ما حدث من تعديل بين المسوّدتين ما

يؤكد أن أحمد شوقى كان يكتب بطريقة المقطوعة الغنائية لا الجملة الحوارية النابعة من مجرى الحدث والصراع والموقف ووجهة النظر، مفكرا بطريقة الشعر الغنائى .

انسجاما مع ذلك مال شوقى إلى أن يختار شخصيات مسرحه من الشعراء، ويجعل لهم أصحابا وتابعين، أيضا، من الشعراء ليتم استرسال الشاعر بالشعر وتغنّيه به، متّخذا من منحى الرومانتيكيين منهجا يتخذ من الشخصية قناعا لعرض آرائه الذاتية .

وما تقدم من حديثنا كان عن الجانب النظرى، وعلينا الآن أنْ ننتقل من الحديث النظرى إلى شىء من التطبيق، وقراءة النصّ الشعرى ؛ لنقف على الخطابية التى تشبه قصائد المفاخرة والاعتزاز بالذات، والتقريرية الجافة التى تنأى عن مجرى الأحداث فى قول كليوباترا لأنطونيو :

اليوم تعلم روما أن ضرّتها
تقلّد الغار من تهوى وتختار
واليوم تعلم روما أنّ فارسها
جيش بمفرده فى الروع جرّارُ

وقول أنطونيو فيما يشبه مآثر عنترة العبسى، وحديثه عن شجاعته، وجواده :

أسر ؟ وهمْت كلوباترا أتظفر بى
أيدى الكماة وفى كفّىّ أظفار
لو قلت قتْل لكان القول أشبه بى
كاس المنايا على الأبطال دوّارُ

الحرب تعلم والأيام تشهد لى
أنى شديد على الأقران جبارُ
لو كنت شاهدتى والحرب جارفة
والصف تحتى بعد الصف ينهار
قد جنّ تحتى جوادى فهْو عاصفة
وجنّ نصلى بكفى فهّو إعصار
رأيت حملة صدق غير كاذبة
لا السيْل يحملها يوما ولا النار

ويشيع التصريع، وهو نهج عروضى قديم – فى مستهل الحوار، ونسوق لذلك بعض الأمثلة من مصرع كليوباترا :

حابى :سيدتى سأفعل
أمْركما ممتثل
زينون :أما الشباب فقد بعد
ذهب الشباب ولم يعدْ

ويشيع النشيد بشكل مباشر فى المسرحية ذاتها :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا
ما لروحيْنا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غن بنا
نحن فى الحب حديث بعدنا

تماما مثل النشيد الجمعى من مجزوء الرمل الذى تتابع موحّد الروى : الراء الساكنة فى مفتتح المسرحية، وما يبثه من فخار وتمجيد يشبه تمجيد " أيام العرب "، ومثل ذلك شيوع الرثاء فى

المقطوعة التى جزّأها شوقى على لسان أنطونيو لا يشاركه فيها إلا عبده وتابعه " أوروس " الذى يقاطع " أنطونيو " بشطر واحد ليستأنف أنطونيو الحوار أو قصيدته الرثائية من جديدمن بحر واحد بادئة بروى الكاف المكسورة فى ٢٦ بيتا، ثم بروى الراء المكسورة فى ٤١ بيتا. يبدأ قصيدة الرثاء هذه بمحاطبة روما فى ١١ بيتا، ثم بمخاطبة كليوباترا فى ١٥ بيتا، ثم بمخاطبة إله الحرب فى ٦ أبيات، ثم بمخاطبة تابعه " أوروس " كأنه يرثى نفسه فى ١٧ بيتا، ويمكن الرجوع بيسر للمسرحية للوقوف على هذا النص المطوّل .

كما يشيع ذكر الموت والرثاء فى كثير من صفحات المسرحية من ص ١٠١– ١١٩، وص ١٠٨ حتى ص ١٢٤، ومن قبلها من ص ٨٤، و٨٩، و٩٣– ٩٨.

بل قد تتمثل الغنائية تمثلا واضحا فى اتفاق حوار شخصيتين إيقاعا وبحرا ورويا، بحيث يصبح الرابط بين المواقف " الواو " ضرورة من ضرورات الربط بينهما فحسب، وذلك فى حوار قائد رومانى لزميل من زملائه :

هلاّ نظرت إلى الأميرة ؟ إنها
سكْرى تعثّر فى خليع عذارها

وآخر :

وتأمّل المفتون كيف جرى على
آثارها والبحر فى تيارها

حتى ليمكنك – ببساطة – نسبة الحوارين إلى محاور واحد .

ويستلهم شوقى الروح الغنائية فى " مجنون ليلى " من شعر

قيس، أو يحاكيه، أو يتناص معه كما ورد فى ديوانه وفى المصادر القديمة كالأغانى للأصفهانى .مثل :

سجا الليل ص ٢١ ،.

وليلى مناد دعا ليلى ص ٤٦ .

وأرى حيٍّ ليلى فى السلاح ص ٥٣ .

وجبل التوباد حياك الحيا ص ١٢٠ .

ومن الغنائية شيوع الحكمة فى كثير من حواره، ومن السهل الوقوف عليها فى المسرحية.

وبعد استعراض هذا الجانب من النص الشعرى، وفى ضوء الأثر الريادى لشوقى لا يستساغ أن نتابع من علّل لتلك الغنائية أنها بديل عن الإطالة والاستطراد فى رأيه، بالاعتماد على ما تحمله المقطوعات من رمز للمشكلة المطروحة ، وإيحاء به (٧) .

ولا يستساغ أن نعتبرها فى موضع بين المسرح الدرامى والمسرح الأوبرالى فى رأى آخر، ولا أنْ نذهب مع الغلو بأن نعدّها " ديوان شعر" (٨)، أو مجموعة من القصائد يلقيها الممثلون على الجمهور، وليس لزملائهم من الممثلين متجاهلين الجدار الرابع.

وإنما الحق أن شوقى قد احتل موقعا من الريادة يتلاءم مع عصره، وما يسوده من وعى مسرحى، وأنه – لذلك ولغيره – اختار البيت الشعرى، وفضّله على الجملة الشعرية، ومن يدرى لو قدّر لشوقى أنْ يشهد ما طرأ على المسرح من تطور.. ماذا يكون موقفه الفنى ؟ .

هوامش

(*) انظر مقالنا (حافظ إبراهيم والمواءمة بين الكلمة والموقف) ص ٢١ـ ٢٩ من كتابنا أصوات النص الشعرى .

(١) قمبيز فى الميزان، دار الكتاب اللبنانى، بيرو ت ص ٣٩٩، وما بعدها

(٢) طلائع المسرح العربى، الآداب د. ت. ص ١٥٠، وانظر محمد مندور فى مسرحيات شوقى – فصل شوقى والفن المسرحى – العصر الغنائى، وانظر " أبى شوقى، حسين أحمد شوقى، القاهرة ١٩٤٧ .

(٢) شوقى ضيف، شوقى شاعر العصر، دار المعارف القاهرة ص ١٨٢، وما بعدها .

(٤) أحمد عبد الوهاب أبو العز، اثنىْ عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء، التجارية ١٩٣٢، ص ٢٠-٢٢ .

(٥) زعماء وفنانون وأدباء، دار المعارف ١٩٧٢ ص ٨٩ .

(٦) شوقى ضيف، نفسه ص ٦٤-٧٢ فصل " بين البديهة والارتجال "، وتحليل المسوّدة ص ٦٨، وما بعدها، وانظر ص ١٧٥

(٧) محمد زكى العشماوى، دراست فى أدب لمسرح، الإسكندرية ١٩٦٢ .

(٨) سامى منير، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٨.

محمد صالح الخولانى ونصف قرن من الشعر

مسيرة طويلة مع الكلمة الشعرية، عمرها نصف قرن، كان فيها الصوت الشعرى هو العنصر الغالب على خطوات الشاعر محمد صالح الخولانى (الذى ولد ببورسعيد سنة ١٩٣٥)، وعلى ثقافته الذاتية، وتكوينه العام، وعلى همومه وهمه معا .

والمسيرة الشعرية للخولانى نتيجة عوامل متنوعة بتنوع مراحل حياته، ومقاديرها، يرجع بعض هذه العوامل إلى وقت النشأة والبدايات، وبعضها إلى زمن النضج والتفتح، وبعضها إلى آونة الاكتمال. هذه العوامل نوجزها فيما يلى، ثم نفصل القول فيها لاحقا:

أول تلك العوامل وأرسخها وأقدمها، على الإطلاق، حبّ الشعر قراءة، وإنشادا وحفظا، وحبّ النص القرآنى قراءة وتجويدا وترتيلا

وحفظا، وعشق الموسيقى تذوقا وعزفا، وامتلاكا لإحدى آلاتها، والتزودْ من القديم : قراءة للتراث ونهْلا منه، ومتابعة للثقافة الحديثة ومواكبتها، وخوضه غمار المواقف النضالية منذ نعومة أظفاره، بحكم النشأة ومسقط الرأس والانتماء البيئىّ ؛ وذلك بالكلمة الشعرية التى تتحسس طريقها بين مشاركة أقرانه الذين يتعاملون مع السلاح، ومن تلك العوامل التى تقع فى مرحلة الاكتمال : أسفاره خارج مصر، وتعرفه على بيئات عربية أخرى ؛ بما فى ذلك من إثراء للخبرة وصقل لها، وتثقف بأدبيات عربية أخرى، ومن ذلك احتكاك قلمه بأقلام الآخرين، وفكره بفكرهم، وخبرته بخبرتهم، فى فرصة ذهبية لم تستمر طويلا، هى عمله بالصحافة الأدبية فى القاهرة .

بدأت هذه المسيرة بذرة منذ كان ذلك الصبى الطلعة الذى مابرح أنْ أتمّ ثمانى سنوات من عمره يعشق دروس المحفوظات والأناشيد ويجيد قراءتها وحفظها وإنشادها على نحو لافت لأساتذته وزملائه، متفوق على أقرانه، حتى اختاروه رئيسا لفرقة الإنشاد فى المدرسة، وهو - آنذاك بالقطع - لا يدرك أن ما يعشقه ويجيده ويبرز فيه هو فن جميل اسمه الشعر، لكنه - بالقطع أيضا - يشعر بإحساس داخلى خفىّ غامض يشده إلى ذلك الفن الساحر الذى يأخذ بلبه، ويملك عليه أقطار نفسه، والذى يختلف - بإيقاعه وجرسه - عن كلامنا وحديثنا، أما هو وبحسّه الداخلى، وبأذنه وسمعه - معا -فقد انجذب إلى اللحن الموقّع والإيقاع المتتابع، والنسق المنتظم الذى لا يتحقق فى كلامنا ولا فى أية مادة دراسية أخرى بمثل ما يتحقق فى هذا اللون من الكلام .

كما كان الرافد الأقوى، وهو قراءة القرآن الكريم وحفظه وتجويده وهو دون الثالثة عشرة من عمره، حيث التقى بلون من النغم فى هذا الكلام العذب الجميل، لا يوجد فى أى لون آخر من كلام البشر، وكما طالبه أساتذته بالإنشاد الشعرى طالبوه بتجويد النص القرآنى الكريم مفتونا بالأداء المتميز لدى شيوخ التجويد فى مصر، آنذاك، مصطفى إسماعيل، وطه الفشنى، ومحمد رفعت، وأمثالهم .

ثم كان بدء دراسته الأزهرية منذ عام ١٩٤٩، وبقدر ما كانت "ألفية ابن مالك" مفتاح التقعيد النحوى والصرفىّ فى العربية لدارسيها بعامة، وأداة للتنظير فيها كانت - بالنسبة لشاعرنا، إلى جانب تلك المهمة اللغوية - مفتاحا لفهم باب نظم الشعر وفكرة تفسيمه إلى شطرين وتحقّق الإيقاع فيه، ويجاور الألفية ما حفلت به الكتب النحوية كابن عقيل، وشذور الذهب، من الشواهد النحوية التى يستشهد بها النحاة من شعر فحول الشعراء فى عصور الشعر الذهبية أيضا، ومع هذين كانت بواكير الالتقاء بأشعار الجاهليين، وشعراء صدر الإسلام والعصر الأموى والعباسى والأندلسى فيما يدرس من أدب ونصوص وبلاغة وتفسير، ومضت به نسمات الشعر فى هذا العالم الفسيح دراسة معمقة حسب تسلسل سنوات الدراسة بالأزهر، على نحو ما هو معروف فى الدراسة الأزهرية، قبل الجامعية، ثم الجامعية من توغل فى الدرس : اللغوى والنحوى والبلاغى والتفسيرى،

وما إلى ذلك من دروس لا تكفى صفتا : العمق والتوغل فى تصوير عنائها الشاق الذى يتحدى قدرات الدارس ويدفعها إلى

الجلد والمعاناة واللجوء إلى الحواشى وحواشى الحواشى، الأمر الذى يجعل الدارس ذا العود الأخضر أكثر تمرسا وقدرة على التعامل مع النصوص على نحو يفوق عمره الزمنى، وبذلك انفتحت أمامه نافذة التراث الشعرى والبلاغى ولم تغلق حتى الآن، غاية ما هنالك أنه اقتحمها أو اقتحمته، وهو فى ليّن العود، وما زالت به وما يزال بها حتى وقتنا هذا، وهو فى طور اكتماله وإبداعه، جنبا إلى جنب مع دأبه الشخصى على متابعة كل جديد فى الأدب والشعر خاصة، ضاعف من ذلك شغفه بشراء الكتب، ومتابعته الباكرة لمجلة الرسالة للزيات، واقتناء الكتب من " سور الأزبكية "، والتردد على المكتبات العامة، وتعرّفا على كل جديد فى الثقافة الأدبية، والشعر على وجه الخصوص .

وفى أوائل الخمسينيات وجد قومه فى مدن القناة يواجهون الاحتلال الإنجليزى بالمقاومة السلمية والسلاح معا، عن طريق طلائعهم من الفدائيين ؛ فوجد نفسه معهم بشعره الناشئ، الذى نال تشجيع أساتذته من قبل، ثم أخذ الشعر ينثال على شفتيه فى موضوعات سياسية واجتماعية وإنسانية فى مراحل نموه الفنى متفاعلا مع الأحداث المحيطة به وبمصر والعالم العربى من حوله .

وهناك جانب آخر باكر أسهم بدور كبير فى صقل موهبته الشعرية إبّان تفتحها عن أكمامها، تلكم هى الموسيقى ؛ فقد نما عشقه للموسيقى مع افتتانه بالأداء الراقى المتميز فى غناء أم كلثوم، ومحمد عبدالوهاب، وأمثالهما، وشدْوهم، جميعا، بأشعار شوقى، وعزيز أباظة، وعلى محمود طه، وأحمد فتحى، وبشارة الخورى،

وعبدالله الفيصل، وأحمد رامى، وأمثالهم من الشعراء القدامى والمحدثين، وألحان السنباطى، ومحمد عبدالوهاب وغيرهما ؛ فيترسخ حبه للموسيقى ويدلف إلى عالم سحرى خلاب حصاده حفظ ما يستمع إليه من أغان وألحان فور الإصغاء إليها، ويمضى فى الشوط إلى مدى أبعد فيمتلك آلة للكمان يعزف عليها، بل يبدأ دراسة فى الموسيقى بالجامعة الشعبية بدمياط فى وقت باكر آنذاك .

على أن النقلة الحقيقية فى حياته الفنية والمعرفية معا تمثّلتْ فى إقامته بالقاهرة – وما أدراك ما القاهرة – وذلك للدراسة فى كلية اللغة العربية بالأزهر، حيث تخرج فيها سنة ١٩٦٣، وفى تعرفه على الوسط الأدبى، والتقائه بأعلام الأدب المعاصرين، ومن تلك النقلة تولدت نقلة أخرى خطيرة، هى عمله بالصحافه التى هى عشقه الآخر، إلى جانب ما أشرنا إليه منذ قليل، وهى عشق قديم أيضا ؛ فقد أخذ ينمّى حبه القديم للصحافة المدرسية فى حب جديد أكثر رسوخا وإتضاحا وذلك فى الصحافة القاهرية، وما أدراك ما الصحافة القاهرية فى الستينيات، حيث داعبتْ الشهرة والذيوع أحلامه وطموحاته، وحلم أن تنشر قصيدة له، وتحقق الحلم حين نشرت قصيدته " عائد من بورسعيد " بعد العدوان الثلاثى، نشرها له الشاعر السودانى محمد الفيتورى بالصفحة الأدبية التى كان يشرف عليها بالجمهورية، ثم قصيدة " أنا والجمال "، نشرها له خليل جرجس خليل بمجلة " الشرق "، ثم القصيدة الثالثة " فى الطريق "، نشرها له الشاعر السودانى جيلى عبد الرحمن بجريدة المساء، ثم تتابع نشر إنتاجه الشعرى فى مجلة الشهر التى كان يصدرها

الكاتب المسرحى الراحل سعد الدين وهبة، ثم مجلة الشعر برئاسة الناقد الراحل عبدالقادر القط، ثم تتابع الغيث .

بعد مقابلة مع الشاعر كامل الشناوى أعجب فيها هو، والنشاشيبى، وعميد الإمام بشعره، التحق بالعمل بالجمهورية، ثم بالمساء، وكانت تلك الخطوة مرحلة مهمة فى حياته، تلك المرحلة التى شهدت دخوله عالم الشعر والشعراء من أوسع أبوابه ؛ فقد التقى بعدد ضخم من الشعراء والقصاصين،وتوطدت صلته بهم، وقرأ لهم وقرأوا له،

وشارك فى الندوات التى كانت تعقد فى أرجاء القاهرة، وما أكثرها وأنفعها فى ذلك الزمن الجميل، واحتضنه عبد الفتاح الجمل، الذى احتضن كثيرا من أبناء ذلك الجيل، ونشر له ، وشجعه .

فى تلك المرحلة من الحياة الأدبية للخولانى كان الاتجاه الأدبى له قد تحدد وتجدد، وأعتقد أنه لو استمرت به الإقامة بالقاهرة منذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا لكان له ولشعره ولشهرته شأن آخر ؛ فقد حكم سلطان القاهرة، وما أدراك ما سلطان القاهرة، على أدباء مصر أن ينعموا بهوائها وعبقرية المكان بها، ليجنوا من ذلك ثمارا طيبة من الشهرة والذيوع والانتشار، فإذا ما غادروها حكموا، هم، على أنفسهم بفقدان الكثير من الشهرة والذيوع والحضور الأدبى، وتلك آفة التسمية التى أمقتها ولا أعترف بها، وهى تسمية أدباء الأقاليم، أو غبن الأقاليم، مع أن من الأقاليم فى العقود المتقدمة من القرن العشرين ما سبقت القاهرة ؛ فقد نشأت الأهرام فى الإسكندرية قبل القاهرة، ونهض المسرح بها مثلما نهض بالقاهرة،

ونشأت صحف شهيرة خارج القاهرة، والآن تعجّ الأقاليم بأدباء قد يفوقون أدباء القاهرة عددا وطموحا، لكنها، فى النهاية، عبقرية المكان بالقاهرة .

أقول هذا الكلام ؛ لأن الشاعر الخولانى اقتلع جذوره الأدبية اقتلاعا من المكان العبقرى القاهرة، حين قرر سنة ١٩٦٤ العودة إلى موطن رأسه بورسعيد بصفة نهائية قاطعة، كان فيها كمن يقتلع النبات من تربته، والطفل من حضن أمّه، وقد صوّر إحساسه بهذا القرار بقوله :" كنت أيامها أحسّ أننى أقْدم على نوع خاص من الانتحار ".

كان صنيعه فى ذلك على عكس صنيع زميليْه وابنىْ جيله : زميله فى جريدة المساء القصاص محمد جبريل الذى مضى فى عكس اتجاهه، فغادر مسقط رأسه، الإسكندرية، وسيد حجاب الذى غادر مسقط رأسه بالمطرية دقهلية ؛ ليقيما ويظلاّ متألقيْن بالقاهرة حتى يومنا هذا، ومثلهما الكثيرون من رفاقه كمحمد إبراهيم أبوسنة، وأحمد سويلم، وأمثالهما.

وعلى الرغم من تلك الانتقالة العكسية التى تمضى بعكس اتجاه مؤشر الشهرة وبوصلة الحضور الأدبى، فإن هناك حدثا جلالا حدث بمصر، بعد حدوث العدوان الثلاثى، ألا وهو نكسة يونيو ١٩٦٧، تلك النكسة التى هزت الأدباء جميعا. بل العرب بأسرهم، لقد انتشلت شاعرنا الخولانى من مرحلة الكمون والتوقف التى كادت أن تطول منذ ١٩٦٤ حتى ١٩٦٧،؛ حيث هزت النكسة كيانه، فعاد الشعر إلى التفجر بين يديه ؛ فكانت قصيدته المطوّلة " العاشق الذى لم يمت "،

وقصيدة : " أغنية لجيش مصر "، وقصيدة : البكاء خلف حوائط الوهم، وغيرها .

وهناك عامل مهم فى تكوين شخصيته الشعرية، ونشاطه الشعرى، هذا العامل، هو الأسفار، وأولها سفره إلى الجزائر فى بعثة تعليمية، تلك التى أثمرت عمله البانورامى " ملحمة الشعب البطل "، الذى يمثل أول عمل شعرى متكامل له، ويضم أبرز ما كتبه بين ١٩٦٧ و١٩٧٤، ثانيهما سفره إلى المملكة العربية السعودية سنة ١٩٨١، ليقضى فيها أربع سنوات، كتب خلالها فى مجلات بالسعودية والكويت وقطر، وأنتج مسرحيه " الحلم والمؤامرة " التى نشرتْ ضمن سلسلة المسرح العربى بهيئة الكتاب سنة ١٩٩٦،والتى تتناول الصراع بين السلطة والفكر، كما كتب جانبا كبيرا من ديوانه " رحلة إلى الله "، كما نشر بالمجلات والصحف العربية، واشترك فى ندوات عديدة فى هاتين البيئتين.

وحين حدث الانفتاح، وحدثت تطبيقاته فى المنطقة الحرة فى بورسعيد أدار فكره وفنه حول تناحر القديم والحديث، الثقافة والمادة فى بورسعيد، فكانت قصائد : نصغى ويقول الموج، والمدينة والقلادة المفقودة، والمسرحية الشعرية " أيام الدم "، تلك التى صدرت سنة ٢٠٠٠ عن الهيئة العامة لقصور الثقافة. هذه المسرحية التى تدور حول ذكرى العدوان الثلاثى الغاشم على مصر ومدن القناة سنة ١٩٦٧، وكفاح الشعب، حيث تجْمع المسرحية بين عطاء البطولة والفداء والبذل، وتنقد روح الاستغلال والانتهازية والذاتية فيما يشبه المقابلة المتضادة بين عهدين متناقضين، عهد مضى بالعطاء

والتضحية، وعهد حاضر حافل بالانتهازية، ورمز للغد يتجسّد فى شبان ١٩٥٦، وتعظيم لدور التاريخ ؛حيث :

الذكرى والتذكر والذاكرة والتذكار وروح الذكرى، والمزج بين صدى الحرب وريشة الفن ، وصورة أستاذ التاريخ حيث تتعانق فيه روح الشعر مع حقائق علم التاريخ ومفهومه :

* قد عشت حياتى أنظر للتاريخ / ليس كأحداث كبرى / تتداخل فى أرقام وتضاريس / لكنْ كمدى ممتدّ يمكن أنْ يتراوح فيه الفكر، تنبثق الفكرة / يتولد خفْق النور.. ..

* والنقد الصارخ الصريح للفهم المرتجل لمعنى المنطقة الحرة :

* أو ليس الناس هنا.. فى هذا البلد الآن / أعنى المنطقة الحرة / بائع أقمشة ..ملبوسات ..أو أجهزة ما / أو من يسترزق بالكرتونة فى الطرقات / أو حتى من يتخابث كى يتسرب إلى الناحية الأخرى / من عند الرسوة أو من عند الجبانات ..

* حتى يكون الختام فى تلك الجملة الحوارية : نتعاهد، نقسم فى محراب الدم .

ومن ذلك نرى أن الهم الشعرى عند الخولانى يدور فى فلك الواقع السياسى والفكرى والاجتماعى والاقتصادى والهمّ الإنسانى، حتى تلك القصائد التى يعلو فيها الصوت الرومانسى على نحو ما يبدو فى بعض قصائد ديوانه الأول المنشور بمصر مع بعض زملائه من شعراء بورسعيد، وهو " نصغى ويقول الموج "، وبعض قصائد " أشواق رحلة العودة "، نجد هذا الصوت قرين الإيحاء بدلالات هامشية، وإشارات رامزة من قريب أو بعيد تجعل الصوت

الرومانسى موظّفا لغايات أخرى.

وآية اتجاهه للموضوع الشعرى الواقعى ما كتبه من مسرحيات على نحو ما ذكرنا، ومنها ما كتبه ؛ ارتباطا بانتفاضة الأقصى وتفاقم أحداثها ونتائجها، ومسرحياته تحت الطبع ، ومنها مسرحيتان من الفصل الواحد هما :

"زيارة لبيت القاضى "، كتبها فى مارس ١٩٨٩، وزمان أحداثها قبل نهاية العصر العباسى الثانى، ومكانها بيت قاضى بغداد، ومطلعها على لسان الخادم محدثا نفسه :

مدينتى بغداد سهرانة

تذوّب العشق بكاس السرور

و"السقوط "، كتبها سنة ٢٠٠١، وزمان أحداثها العصر المملوكى، ومكانها حجرة رئيس الديوان ومعاونيه، فقد اختار عتبة فنية تمهيدية تتصدرها من بيتين للمتنبى هما :

إلى أىّ حدّ أنت فى زىّ محرم

وحتّى متى فى شقوة وإلى كم ؟

وإلاّ تمتْ تحت السيوف مكرّمًا

اتمتْ وتقاس الذلّ غير مكرّم

وديوانه : فى ذاكرة الفعل الماضى الصادر سنة ١٩٩١، ضاما ما كتبه بين سنوات ١٩٨٧، و١٩٨٩، فى ٣٢ قصيدة ليس منها فى القالب التقليدى سوى ثلاث قصائد، مغلّبا إيقاع الشعر الجديد على إيقاع الشعر التقليدى، لتمضى الصياغة الشعرية عنده ناهلة من تراث أصيل متمسكة بتقاليد القصيدة العربية فى صيغة تجمع بين

القديم والجديد، وديوان مملكة البندقية، وأشواق رحلة العودة الذى سيصدر قريبا، وبه ٤٣ قصيدة، وهو على وشك الصدور ضمن سلسلة الإبداع الشعرى، بالهيئة العامة للكتاب، وكان لى شرف كتابة مقدمة له، وقد كتب قصائده بين سنوات :

١٩٦٨، ١٩٨٠،١٩٨٢،١٩٨٣، ١٩٨٤، ١٩٨٧، ١٩٩١،١٩٩٤، ١٩٩٨.

ونشرت بعض قصائده فى مجلات وصحف مثل : إبداع، والشرق الأوسط، ويجمع الديوان بين الإيقاع التقليدى والشعر الجديد.

وديوانه " حديث الماء والنار " ، ويضم ٢٢ قصيدة، وهى ما كتبه بين سنتىْ ٢٠٠٣، و٢٠٠٤، وقد حمل الديوان عنوان آخر هذه القصائد، وهذا الديوان ٠ فيما أظن، قمة التطور الشعرى عند الخولانى، سواء أكان ذلك فى موضوعه، وتصويره، لغته ؛ حيث وفّق فى توظيف الصيغ الجريئة من صيغ المبالغة :

* لكن صمت النهر يقرئنا أحاجيه العتيمة .
* وسوى صدى الظمآن توغل فيه هاجرة غشوم .
* بعود فيصليك من نقمة الليل أحزانه الموغلات العتيم.
* هذا الذى كان تحت القناع زنيما .رجيما .أثيما .

هذا الاشتقاق الصارخ فى : العتيمة والعتوم والغشوم والزنيم والرجيم والأثيم ومثلها صيغ : ملول وغضوب وكذوب وحسير وكليل وجسور يتلاءم مع صراخ الواقع العربى، وافتضاح أمر المسكوت عنه فيه وفى قضاياه، على نحو استدعى مراوغة لغوية تستند إلى صيغة المفاعلة فى قوالبها المتنوعة بما تعنيه من تشارك طرفين أو أكثر، أو بمعنى آخر : التشارك مع الآخر، الذى يتناسب مع المراوغات السياسية :

* كنا نباهى فيه أزمانا مراوغة عنيدةْ.

* خرساء فى كأس مراوغة ملول .

* ودربك هذا الذى شدْته بالملاحاة .

* وكنا نحاذر أن تؤلّه فى دمانا الريح .

* تلك التى ساروتها دهرا عصىّ البوح مشتعل الدماء.

* واسعىْ ..ترامىْ فى مناكبها مخاتلة وكيْدا .

* تحامتك تلك البراءة .

* تماديك فى اللغو ما عاد يجديك شيّا.

* يهيّأ للمواعيد المشاكسة الجسور.

* لمّا تقاعس دونها زمر مفزّعة بليدةْ .

هذه المفردات المراوغة ناسبت المراوغات الشرسة فى عالم الإنسان المعاصر الذى لم يعدْ يختلف كثيرا عن عالم الحيوانات فى الغابات ؛ ولهذا تهاجر لغة الديوان مسافرة إلى معجم ذى إشارات تراثية رامزة ذات إسقاطات لا تخفى على من يقْدر على استحضار التراث بتنوع مصادره، حتى لتبدو كأنها المرايا العاكسة مثل:

* فلمْ تقوَ أن ترد الماء تستوضئ النهر إلا بنار السموم .

* توضأ بنارك وامسح على رأسك العار، واصلب على صهوة الموت أقوالك المفتراةْ.

*فاخلع ثيابك فوق الغدير.

* وقبْل اضطرارك أنْ تلج النار.

* وانبجست بقلبى النار .

* فريّا _المزامير – الأوثان...

ولا يقتصر الأمر على المفردة فى ذاتها .بل يتناغم التركيب مع المفردة فنرى التراكيب والمفردات متعانقة فى مثل :

* ويروح يمعن فى لغات الطير يعزفها تراتيلا وآيا .

* شؤيوب نار .

* دون انتظار أن تواتينا بروق الوقت .

* الملقيات على شفير النار تأكلهن عاصفة الحريق .

لنرى تناغما موحيا بين المفردة والتركيب انغماسا فى الواقع الأليم الذى يفرض نفسه على الأديب العربى اليوم، ويكون الخروج عنه – فى نظرى – بمثابة الخيانة أو الانسحاب من ميدان المعركة دونما حاجة إلى خطابية أو مباشرة مفتعلة. إن مغادرة موضوع الساعة الذى يتغلغل فينا حتى النخاع، إلى غيره من الموضوعات خطأ فنى وتاريخى جسيم. الأمر الذى يجعل هذا الهمّ العربى والإنسانى ليس موضوع الساعة فحسب بل هو الهويّة " الاستراتيجية " للفكر والفن الدائمين مادام صراع الإنسان مع أخيه الإنسان ، ودون أنْ نقع فى براثن فرْض الوصايا الممقوتة على المبدعين، ودون أنْ يقترف النقد خطيئة الوصىّ الذى يفْرض وصاياه البغيضة على الأدباء، أتساءل : هل تستطيع قصيدة بلغتْ قمة وجدانياتها، وسبحتْ فى سماوات عاطفيتها أنْ تتجرّد للحبيبة وتتفرّغ لها تجرّدا وتفرّغا على نحو ما صنع ابن أبى ربيعة، وابن زيدون، ونزار مع محبوباتهم، دون أنْ يفرض الهمّ الإنسانى العام – الجاسم فوق صدورنا جميعا، والآخذ بأنفاسنا – نفْسه على واقع التجربة الأدبية، وعلى شعورها وفكرها معا ؟ .

أحمد غراب فى " أحزان الرماد "

عانت القصيدة العمودية من تقلّبات الزمن وعادياته معاناة على نحو لم يشاركها فى مثلها فن آخر أدبى أو غير أدبى، ومن حسن الحظ أن على رأس كل مرحلة، أو على فترة من الشعراء لا تلبث ملائكة الشعر، لا شياطينه، أن تلهم جيلا من الشعراء أن يقيل العثرة، وينفخ الروح ويبث النبض، وقد حدث ذلك فى مطلع عصر النهضة الشعرية العربية، وعلى أيدى أجيال ومدارس، ثم بدأ الوهن يدبّ فى جسد القصيدة العمودية ؛ باستسلامها للآفات الفنية المعهودة فى مراحل الجمود كالأسْر اللغوى الناتج عن الرّصف اللفظى، والحشو الكلامى، والتلكؤ الإيقاعى، والمعنى الرمادى الغائم .

ومن حسن حظ هذا الفن العظيم أنْ يتصدى لمهمة إنعاشه، وتجديد دمائه، منذ سنوات مضت، عرب من شعراء القصيد الرصين ؛ أمثال : البردونى فى اليمن، وغازى القصيبى فى السعودية،

وخليفة الوقيان فى الكويت، وعبد اللطيف عبدالحليم، وأحمد غراب (١٠/١/ ١٩٥٠)، وأمثالهما فى مصر، وأمثالهم – جميعا – فى بيئات الأدب العربى المتعددة .

ونقف اليوم مع الديوان السادس لأحمد غراب وعنوانه (أحزان الرماد) فى رحلته الشعرية التى تجاوزت ربع القرن بعد دواوينه : أعاصير – الشاعر والمدينة – الملاك الرمادى – نقوش على جدار الصمت – العزف على أوتار الريح .

أعاد الشاعر – كما صنع المجددون أمثاله – إلى الشعر العمودى، تقديس الصورة الشعرية وابتكار صياغتها، وإجادة لغتها، وتنويع أنماطها وتجديدها، وتوظيف رموزها، وتطويع الوزن، وتدفّق الحركة والروح والدماء فيه، والبعد به عن القلق والتثاقل والإملال باللجوء إلى البساطة والتلقائية :

ستأتين يوما بكل انكسار تقولين :عفوا أنا آسفهْ
وتنسكبين بوديان صدرى كأوردة الغيمة النازفهْ
وترتجفين كضوء لقيط تطاير من ومضة خاطفهْ

ويقف قارىء الديوان، مثلما وقف من قبل فيما سبقه، أمام إلحاح قضية على الشاعر هى، فى ذاتها، رسالة الشاعر المؤرّقة، المتمثلة فى ماهية الشعر ومهمته وهمه على حد سواء، ووظيفة الشاعر ودوره وقدره ومصيره معا، لا تكاد تخلو قصيدة من تجسيد هذا الهمّ، بدءا بالعنوان : الأساسى للديوان (أحزان الرماد)، الذى كان القصيدة الخامسة، وكانت عن شاعر راحل، كما كان غيرها مستوحى من المتنبى،" هكذا يقول المتنبى "، ثم فى عنوانات القصائد

مثل : حوار على أنقاض قصيدة، والقصيدة الرمادية، ومن بكائيات الصوت الثانى. هذا فضلا عن احتشاد القصائد – فى معظمها – بحديث الشعر والشعراء، وأوجاعهم:

– يا شاعرى قم عن شرايين الدجى
بيْع العشايا الصفر سوق كاسدهْ
كادت أصابع أحرفى أن تغتدى
فى مهرجان القحط سحبا رائدهْ
– قد كان فى قلبى جنين قصيدة
عجلى تفتّش عن مخاض عاجل
– كان يطفو على شظايا الثوانى
وهو يحكى كمن يعرّى جروحهْ
كنت أحلى من المواويل حتى
عزفتنى أيدى الزمان القبيحهْ
شاعر أنت ؟؟!! كنت مثلك يوما
علّقونى من أحرفى كالذبيحهْ

وهذا القلق الشعرى، إذا جاز التعبير، هو سرّ التوتر الفنى الذى يعترى أبناء هذه الطائفة من الشعراء الذين يحاولون أن يعيدوا للقصيد، أو للعمودية رونقها الذاهب وضوءها الخافت الذى كاد يذوى وينقرض، والذى جعل الذائقة العربية تعجب ذات يوم بفحول الشعراء، وبامرىء القيس إذا ركب، وبزهير إذا رغب، وبالأعشى إذا طرب، وبالنابغة إذا رهب، وبعنترة إذا غضب، وبأمثال المتنبى، والبارودى ،وشوقى، وأمثالهم ؛ ممن حمّلوا أمانة الكلمة الشعرية فأدّوها، وحملوها.

أحمد غراب فى :
نقوش على جدار الصمت، والعزف على أوتار الريح

حين نتأمل واقع القصيدة العربية العمودية سنجد تأملنا دائرا فى فلك بات يتساءل – بداية – عن وجود الفن الشعرى أو عدم وجوده، وضرورتها أو عدمها، نتيجة للطبيعة الحضارية العامة للعصر، وتغيّر إيقاعه وتوجهاته، وغلبة سمات منه على سمات أخرى، ونظرا لتراسل الأجناس الأدبية وتداخلاتها فيما سمى تناصا، أحيانا، أو كتابة عبْر نوعية، أحيانا، على نحو بات يبشر بميلاد فنون أدبية وقولية جديدة تتقارب فيها الأنواع والأجناس الأدبية وتتداخل فيما بينها، من ناحية، وفيما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى، بل قد تتناسخ وتتوالد من جديد، مستدفئة بأحضان ثورة الاتصال والإعلام، وهذا كله بصرف النظر عن القطع والاعتراف بالوجود الحتمى للشعور فى كل فن : قولى أو سمعى أو بصرى .

كان ذلك استمرارا، وتطويرا لما شهده الفن الشعرى العربى، فى بدايات القرن الماضى من منافسة فنون مستحدثة ،كالقصة والمسرحية، أطلّتْ على استحياء أول الأمر، ثم ما لبثت أن استحصد عودها واستفحل أمرها بعد نيلها الاعتراف الشرعى فى الأوساط الأدبية العربية التى أنكرتها فى بداية وفودها من خارج دائرة الحضارة العربية، ولم تنقض نهايات القرن العشرين إلا وقد انعكس الوضع، فبات نداء : " الرواية ديوان العرب" بديلا عن شعار موروث هو : " الشعر ديوان العرب ".

وإذا ما أضفنا إلى ذلك التنافس تنافسا أشد يتمثل فيما شهده حقل الشعر العربى المعاصر من تحولات وحركات نضج بعضها فى شيوع وذيوع، وعلا صوت بعضها دونما نضج. بل دون مبرر فنى – إذا ما تذكرنا ذلك – وجدنا أنه حين رحب النقد الحديث بحركة الشعر الجديد (التفعيلة)، لم يكن همّ النقد ولا هم النقاد، ولا هم حركة الشعر الجديد ولا هم فرسانه– القضاء على الشكل الموسيقى التراثى العمودى المتمثل فى القريض، أو القصيد المقفّى موحّدالوزن الذى يقوم بناؤه على نحو ما أسس ورتّب الخليل بن أحمد من تراث العرب الموسيقى.

أكثر من ذلك أننا وجدنا من رواد الشعر الجديد أمثال : صلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطى حجازى، وفاروق شوشة، وأمثالهم يصطفون مختارات شعرية ويقدمونها لشداة الشعر، وهى قصائد عمودية لأمثال : العقاد، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجى .

بل كثيرا ما نرى لدى كبار شعراء التفعيلة، ولدى الأصلاء منهم،

قصائد من ذلك النوع التراثى فى موسيقاه، حيث بدأ بعضهم الشعر عموديا، أما الآن فنجد فى ديوان هذا الشاعر غلبة الشعر ذى الطابع الموسيقى الجديد، مع وجود قصيدة أو أكثر من الموسيقى ذات الطابع التراثى، فعند فاروق شوشة نقرأ قصيدتين عموديتين فى ديوان (إلى مسافرة) من بين ٢١ قصيدة، ونلتقى بعشر قصائد عمودية فى ديوان (لؤلؤة فى القلب) ،حمل الديوان اسم إحداها، من بين ٢٢قصيدة، وفى ديوان (الدائرة المحكمة) نقرأ اثنتين عموديتين من بين١٢ قصيدة ، وعند كمال نشأت كان ديوانه الأول (رياح وشموع) –١٩٥١كله عموديا ،جنبا إلى جنب مع دعوته للجديد، وتجاور عدد كبير من شعره العمودى مع شعره الجديد فى ديوانه الثانى (أنشودة الطريق) – ١٩٦١،، والثالث (ماذا يقول الربيع) – ١٩٦٥، والرابع (كلمات مهاجرة)– ١٩٦٩، ومثل ذلك لدى الكويتى خليفة الوقيان، وغيرهم .

بل إن من قصائد الشعر الجديد ما يكون الفضاء الكتابى للقصيدة فيه جديد، أى وفقا للتفاعيل، بينما تكون الهندسة التراكمية للنسق التفعيلى فيه من الموسيقى التراثية، أى ذاتتفاعيل متساوية العدد، وقواف موحدة الحرف والروى، يتّضح ذلك عندما نقوم بإعادة صياغة الفضاء الكتابى مرة أخرى على نحو يبرز العمودية فى القصيدة ، على نحو ما نرى فى قصيدة نزار قبانى "ورقة إلى القارئ " التى سترد فى نهاية بحثنا، ومعنى هذا أنه لا عداء، ولا تنافر بين القالبين، وأن ظهور القالب الجديد، بقدر ما يعنى الطموح المشروع والمستحب للتجديد، فإنه لا يعنى بالضرورة الإضراب صفحا عن

القديم، فضلا عن معاداته أو مخاصمته .

وفى الوقت نفسه ظلت أجيال من الشعراء على موقفها من التشبث بالقالب العمودى فى كل ما تكتب من شعر، على تعاقب أجيالها، وعلى نحو يفوق الحصر،ناسجين على منوال أمثال من عرفنا فى مدارس الشعر المتعاقبة منذ الإحيائيين حتى وقتنا هذا لنرى كبيرا من الشعراء أمثال :

محمد التهامى، والحسانى حسن عبدالله ،وعبدالطيف عبدالحليم ،وأحمد غراب، وإسماعيل عقاب، وأمثالهم فى مصر، وأحمد السقاف، وأحمد مشارى العدوانى وعبدالله العتيبى، ويعقوب السبيعى، وفهد العسكر، وخالد الفرج، وصقر الشبيب، وأمثالهم فى الكويت، وما يفوق الحصر فى العالم العربى .

هكذا ضمت الساحة الشعرية :

الشعراء العموديين الملتزمين بالشعر العمودى وحده، والشعراء الملتزمين بالشعر الجديد وحده، والشعراء الجامعين بين النمطين مغلبين الجديد دوما.

لكن الواقع الشعرى –مع الأسف –يتكشّف عن ظاهرة غير إيجابية ؛ فقد أوشك القالب الموسيقى التراثى الجيد أن يختبئ ويتوارى، ولاأقول يندثر ويتلاشى من آفاق الشعر الحديث أو المعاصر، وأشد إيلاما من ذلك أنه قلما نظفر – فى الآونة الأخيرة – بظروف سعيدة مواتية نلتقى فيها بنص من الموسيقى التراثية العمودية يشبع النفس الشاعرة ويثلجها، ويدفئ السمع والذوق معا، اللهم إلا فى النذر اليسير .

تتبادر هذه الخواطر فى ذهن ناقد الشعر العربى الحديث، حين يلتقى بنماذج الشعر المعاصر فى ثوبه الموسيقى التراثى الجيد، مؤكدا استمرار ذلك القالب مع القالب المستحدث، على نحو يجعل الخطاب الشعرى المعاصر قابلا لاستيعاب القالبين معا دون تعصب لأحدهما دون الآخر، بل دون تفضيل لأيهما على صاحبه، خضوعا لما تمليه التجربة الشعرية .

نطق الواقع بمكوّناته الماثلة فى :

* وجود الشعر العمودى أو لا وجود .
* اعتراف أو نكران .
* تجديد أو جمود.

ولا نستطيع أن نوسع من دائرة الأمثلة، وأرى، فى هذا الصدد، الاقتصار على الخطاب الشعرى عند الشاعر أحمد غراب تأكيدا. بل توضيحا لما ندعو إليه، ولكى نوضح ما نذهب إليه نقدم الأدلة المنطقية والفنية – معا – على صدق ما نقول .

مما كان يوجه للشعر العمودى أن القافية فيه قد تكون مقحمة مجتلبة، أو غير مقتضاة، أو مستدعاة من المعنى،أىْ أنها تأتى مجلوبة مصنوعة من أجل إتمام القافية، أو إكمال الوزن، دونما حاجة إليها أو تبرير لوجودها، الأمر الذى حدا بشعراء الشعر الجديد إلى تقديم نظريتهم ونجاحها. بل استمرأ قوم ذلك الأمر، فاستبدلوا بالعروض والقافية الإيقاع فيما وراء اللغة ذاتها، فرأوا الإيقاعية أوسع من العروض ،ومتضمنة إياه، ومتجاوزة البحر الشعرى، ورأوا فى الإيقاع نسقا للخطاب وبنيته الدالة، ليصبح

العروض – فى نظرهم –جزءا من الإيقاع ودالا من دواله، انتقالا من وحدة البيت إلى وحدة لنص ،دون اعتراف باستقلالية البيت، إلى جانب توظيف الوقفة والبياض والنقط ،وما إلى ذلك من أمور. ولقد طور الشاعر العمودى نفسه لدى طائفة من الشعراء، ونقتصر على مثال واحد، حين ننظر فى ديوان غراب (العزف على أوتار الريح) (١) ونقرأ فى قصيدته" طالت مسافاتى " –ص ٩:

ماذا يضيرك لو عبرْتِ إلى دمى
كى تقرئينى مرة من داخلى
وستعلمين بأننى لا أنطفى
فى العشق إلا واحترقت بكاملى
عشقى جنون لا يطيق تعقلا
والعشق ليس سوى جنون عاقل

وبتأمل كلمة الروى والقافية سنجدها لصيقة أشد الالتصاق، لازمة أشد اللزوم لما قبلها من نسيج لغوى، دون اجتلاب أو اضطرار أو ضرورة، وفى تأمل حركة المعنى فى النص ما يشرح ذلك بجلاء .

كان هذا فى مطلع النص، أما ختام النص نفسه فكان على النحو التالى –ص١٦:

إنى أحبك فأرتمى فى أضلعى
عصفورة تغفو بمرج سنابل
كل الدروب إلى دمى رملية
والريح طيّعة فلا تتكاسلى

لم يبق إلا أن تنامى فى يدى
كمحارة أو ترحلى عن ساحتى

وفى السياق نفسه نسوق هذا المثال من ديوان (نقوش على جدار الصمت) (٢) من مطلع قصيدة " مع المتنبى " – ص٣٤:

جاءنى والدجى يعض يديا
ولهيب الحروف فى شفتيا
كنت والسهد والطيوف الحزانى
نجتدى للرؤى شعاعا نبيا

هكذا تتتابع القوافى سلسة مرنة طيعة خاطفة كالبرق ، كما يقول :

ولأنى شربت نار القوافى
أعشق الحرف ساخنا جمريا
ينتقى ريشه من البرق يبنى
من حصى الرعد صوته الأبديا
يعصر الأفق فى جناحيه يطوى
تحت منقاره المسافات طيا
يقتضينى اصطياده الموت ركضا
كى أعى كيف أمتطى قدميا
أه ما أجمل البراكين تطفو
بيت شعر يسيل فى شفتيا

إضافة إلى ذلك، تجىء هذه القوافى فى قصائد تطول نسبيا ؛ إذْ تتراوح بين ٦٠بيتا أو ١٥ بيتا دون كبوة اصطناع، أو زلة تكلف .

ومن قضايا القصيدة العمودية ما يتصل بالموضوع الشعرى

المعاصر تطوره، وذلك بالحكم بواقعيته أو اقترابه من الواقع، وانصهاره مع التجربة الإنسانية بهمومها وسماتها العالمية، دون إغراق فى الهم الذاتى وحده، وهنا لا مفر من الاعتراف بالركود والملل الذى أصاب الذائقة العربية بسبب جمود الموضوع الشعرى فى أغلب نماذج الشعرالعمودى، الأمر الذى حدا بطائفة منهم للتجدد، وهذا ما يعبر عنه الموضوع الشعرى فى شعر أحمد غراب، وفى ديوانيه : (نقوش على جدار الصمت)، و (العزف على أوتار الريح)، نلتقى بما يوضح ذلك ؛ حيث : التوظيف الأسطورى :

الليلة الأخيرة لشهرزاد، وعودة إلى شهر زاد فى قصيدة "أغنية على أوتار الجرح" التى حمل اسمها الديوان الأول، ومثل هذا التوظيف فى الديوان الثانى :

يا شهرزاد، أما لديك إجابة؟
مات السؤال على شفاه تساؤلى
(الديك) أوشك أن يصيح ولم تزل
مأساتنا جرحا بغير سواحل
*** أنا من روابى (شهريار) وربما**
شرق العيون الحمر ملء كيانى

وقصيدة "الرحلة الأخيرة للسندباد" .

يضاف إلى ذلك اتساع آفاق الموضوع الشعرى عنده، حيث :

وجه فى مرايا أكتوبر، وموت شاعر، ووردة على قبر يوسف إدريس، وشاعرة من الخليج، وغريب فى بابل، وما دار حول قضية العراق والكويت من قصائد، وصفحة مطوية من غراميات قيصر

عصرى، وسيناء والفارس القديم، والعم أكتوبر ،والغزل الذى يتحول همّا فنيا أو قوميا، أو استبطانا ،والرثاء الذى يتحول إلى الهم العام فى أكثر من قصيدة .

وقد آمن أصحاب الشعر الجديد ،فى عصرنا، بلغة الإشارة أما الشاعر العمودى فآمن أن الشعر تجربة لغوية، أو كلام باللغة واقتضاه ذلك التطوير ؛ وذلك بتجنب مزالق التمسك بالطلاء الخارجى الذى أسرف فيه أهل البديع، وأهل التصنع، ويأتى البناء اللفظى رقراقا سهلا ملتقيا مع ما يدعو إليه الشعر الجديد من بساطة اللغة،على نحو ما نادى العقاد وطبّق – على الموضوع واللغة معا – فى ديوانه (عابر سبيل) ، يقول غراب:

شعرى وهل أحلى وأروع من رؤى
رقرقتها كأنامل النسماتِ
طرّزتها بالعشب حتى أصبحت
كلماتها سكنى الربيع الآتى

بل تفرض البساطة اللغوية نفسها فى توظيف كلمات الحياة العامة :

كونى (محطاتى) التى ارتحلت معى
أنا لست أكثر من قطار راحلِ

كونى تواريخى ....
كونى عناوينى ......
(نادين) طازجة.. ..... (العزف على أوتار الريح)

* يمشى فينبع نهرا طيبة وهوى فتهتف الأرض كالصوفى: يامددى

* من أنت يابْنى ....

* إيوان.. كسرى أنو شروان .... المنون (نقوش على جدار الصمت)

لا يحول ذلك دون ظهور اللفظ الموروث بإشعاعه التراثى :

*** وفم بلون شقائق النعمان**

*** هدْب يظلل ألف ألف قبيلة**

*** حتى سرى الليل يطفو فى دم الرأد**

*** لكن قتلاك ما كانوا سوى أنت**.. (العزف على أوتار الريح)

وقد يشده ذلك إلى ثراء التركيز اللغوى، حيث تتواتر الحكمة كما تتواتر فى الشعر التراثى فى التحام بالمعنى العام للنص، وبخاصة فى ختامه :

*** إذا سكتت جراحات المرايا**
تكلمت الشروخ بلا لسان

*** إن طعم المنون مر ولكن**
ليس أشهى من أن تموت أبيا

*** أحلى أحاديث الصبابة والجوى**
ما دار والشفتان موصدتان

(نقوش على جدار الصمت)

ومن الظواهر التراثية ،كما أسلفنا، حرص الشاعر على وحدة الوزن والقافية، ونضيف أن الشاعر غراب يميل للبحور التامة أكثر من ميله للبحور المجزوءة، كما يميل لاستخدام البحور ذات التفاعيل الكثيرة : صافية أو ممتزجة، تلك التى تغنى بها معظم تراثنا الشعرى، كبحور : الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل .

وفى التصوير والتخييل، بينما نجد الصورة التراثية فى قوله فى (نقوش على جدار الصمت) تستند إلى التصور التراثى :

*** ولحتها.. كان تميس**
درب من الألحان
عنق كما انسرح البريق ملاسة
وفم بلون شقائق النعمان

نجد الشيوع الأكثر للصورة فى بنائها الحديث القائم على الاستبطان، والتوظيف الرمزى، واستغلال طاقات تراسل الحواس :

***لا تسألينى أن أحطم زورقا**
طفلا رمته الريح فى شطآنى
ماذا.. أأتعب ريشتى فى لوحة
فوق احتمال خيوطها ألوانى
لا تملئى عينيك شمعا سائلا
أنا لا أبيع بدمعة وجدانى
*** ويوم ألاقيك خلف المدى**
تطلين من شرفة للزوال

(العزف على أوتار الريح)

وفى تتابع تراسل الحواس والمدركات صلة بالبناء الحديث للصورة الشعرية كما صنع الرومانسيون المحدثون : زرعت الضوء، وريح الأسى، وجف نهر العمر، واللحن يسيل ضوءا ولونا، ووشم على ذراع الثريا، وأطعمتك أحلى نجماتى ،وصمت عينيك النحاسى، والشتاء العجوز، وسفينة من أدمع... إلخ(العزف على أوتار الريح).

والكلمات الشقراء، وللبرق مخاض، والكتابة بالضوء، وللقمر لجية، والأعوام عانس جف حليب نهديها، ولا لون للأغنيات، ورمل السكوت ،وتحبل مقلتاك، ورصيف تنفسى، والنوم الرمادى، والشمس السوداء، وإلى عروقى سافر العبق.. إلخ .

وتتوالى الصور :

أنا قد أكون لزورق المقلوب فى بحر السنين
والنورس المذبوح والموج الكسيح المستكين
ولربما كانت شروخى فوق ما تتحملين
فجميع أحلامى طواحين تدور بلا طحين
ولكل أشكال اكتئابى وجه عصفور سجين
*** فمن الذى اتكأت يداه على الهواء..**
*** أنت منى اليوم أدنى من فمى**
رغم ما بين التدانى من سفر
*** تقرأ الأرض نبوءات المطر**
*** أواه سيدتى لماذا جئتنى**
والجدب ينخر فى ضلوع مزارعى
ماذا لدى اليوم غير عناكب
سود وحيات وسم ناقع
فإذا كتبت فللحروف أظافر
ولكل معنى ألف ناب طالع
لا تطلبى منى كلاما ناعما
أنا لا أزيف كالبغايا واقعى

(نقوش على جدار الصمت)

ويوظف رمز المرآة، ويستغل طاقاته :

يـكـفـيك أنى قـد قـرأتك مـرة
فاصفر عشب الضوء فى مرآتى
وليجبين / مراياه إذا انكسرت
ليغفر الصبح لى يوما إذا عرفا
قد جاءنى ومرايا الليل مطفأة

(العزف على أوتار الريح)

رحلت فمرآة النهار ترمدت .فى رثاء أمه، وتتصدر المرآة العنوان : وجه فى مرايا أكتوبر .

إذا سكتت جراحات المرايا
تكلمت الشروخ بلا لسان
لأنى منذ ذقت الموت صمتا
أحدق فى المرايا لا أرانى
.....
سوطٌ جلدنا به أعماقنا زمنا
حتى كسرنا –وما ندرى – مرايانا
صبرا فبعد انحسار الشرخ يا ولدى
تنشدك كل المرايا : أنت مفقدتى
.....
قلت لى: نحن مصابيح الفكر
وهْجنا أصفى مرايا للقدر
.....

فإذا ترمدت المرايا فى دمى
فتحت شبابيكى لصبح رائع

(تكررت صورة المرآة هذه من قبل)

نحن الذين يقال عن دمنا
أصفى المرايا حين نحترق

إلى جانب رموز أخرى عديدة .

وبناء الصورة على هذا النحو الحديث لا ينفصل عن حديث الشعر عن تجربة الشاعر الشعرية، أو معاناة الإبداع الأدبى، وهو قدر كبير فى شعره :

أخت القوافى ليس ضمن تجارتى
– لو تعلمين –تجارة الكلمات
فوق اتساع الوهم أن تتوهمى
أنى أخون أصابعى ودواتى
أنا لا أبدل كل يوم جبهة
مثل الرياح ولا أناقض ذاتى
فإذا انكمشت بداخلى كمحارة
لا تدخلى كالرمل فى صدفاتى
.. ..
إنى تمزقنى الحروف جريحة
تبكى بلا صوت ولا دمعات
وأكاد أشعر أن كل عبارة
مذبوحة، مأساتها مأساتى

أحببتنى شاعرا يرمى أصابعه
للجمر. لو أنها ما أمطرت تحفا
ولادة الفكر أحلى ما أكابده
يحلو العذاب إذا ما زادنى شرفا
حسبى إذا جف نهر العمر وانطفأت
تلك الشفاه التى كم بعثرت صدفا
أنى أعدت إلى الرؤيا أنوثتها
شعرا وثغرا وصدرا مورقا ترفا
وباحتراقى زرعت الضوء فى لغة
تخشبت واشتكى بللورها التلفا
حتى استردت صباها والهوى وسرى
نبض العصارة فى الثدى الذى نشفا
الماء طوع يدى والنار فى شفتى
والماء والنار قبل اليوم ما ائتلفا
.....
إنى أموت كلحن ما له وتر

وفى ديوانه (نقوش على جدار الصمت) يكون المفتتح "إلى قارئة" تسأله عن بناء الرؤى، وتخبره بآثار شعره فيها، فيحدثها عن شعره، وسفره فى حنايا الأفق، نهارا وليلا، مع النجوم والحصى المحترق والعصافير والبحار والجراح والرياح .

وللحديث عن : الحرف الذى يصلى، وبللور أخيلته، مكان فى هذا الديوان، حتى ليكون الشاعر " أعصاب قافية"، و"بقعة حبر أورقت

وترا "، و" أنه اخضرار الحرف "، و" أنا القواميس":

الفكر والحرف مأساة أكابدها
كما تكابد هضم النار جمجمتى
....
إنى أنا الشعر أحلام مزركشة
ومن نسيج الرؤى تدرين مقدرتى
قد أمنح الحرف نهدا .أعينا شفة
أبنيه بنتا. صبيا تلك موهبتى

ويعرّف الشاعر نفسه :

أنا من أكون ؟ قصيدة منهوكة
وأصابع تبكى إذا لم تنهك
أنا كاهن الكلمات بيتى غيمة
أبدا على كتف الزوابع تتّكى
....
يا غابة الألحان ما أنا شاعر
إن لم يذب قلبى للحن منهك
....
لا تخجلى.أنا لست إلا أحرفا
صفرا بلا سوق ولا مستهلك

ويشرك معه الشعراء جميعا:

وضيوفنا النجمات والغسق
نحن الذين يقال عن دمنا
أصفى المرايا حين نحترق

حتى يصل اعتزاز الشاعر بمهمته ودوره :

لمّا رأتنى الأبجدية أنشدتْ
هذا الفتى شقى الذى لا ينطفى
وأظنها نسيت لفرط
أنْداءها فى مرشفى
أنا لست من هذا الوجود فلن ترى
للفكر صوفيا بعمق تصوفى
أطباق مائدتى حروف كلها
وجميع فاكهتى نقاش فلسفى
أحسو مدادا كى أغيب عن الدنى
وأضيع من نفسى لكيلا أختفى
وأموت مرات لأبحر فى دمى
للمستحيل.. وربما لا أكتفى
فوق اتساع الظن أن تتملكى
رأسا كرأسى فى الزمان الأجوف

وهو فى ذلك يلتقى التقاء مع المتنبى الذى يخصه بقصيدة " مع المتنبى "،فى سفرمع الكلمات لتلك العبقرية الشعرية العباسية، وليكون الخط المشترك بين شاعر الأمس وشاعر اليوم هو الشعر والشاعرية، حيث " الحروف وحوش"، و"الشرب من نار لقوافى"، و" عشق الحرف ساخنا جمريا" ،و" القصيدة رمح". حتى يقول:

أنا من يخبز الصخور ويطهو
أذرع الشمس معزفا ضوئيا

ولأنى شـــربت نـــار الـــقـــوافى

أعـشق الحـرف سـاخـنـا جـمـريـا

كـــان قـــلـــبى نـــافـــورة من دمـــاء

أقـــســمت أن تـــطل من شـــفـــتـــيـــا

هنا يلتقى شموخ الشاعر واعتزازه بالشعر لدى شاعرى : الأمس والغد، مثلما التقت شاعرية شاعرنا بشاعرية معاصرة هى شاعرية نزار قبانى الذى خاطب القارئ بقصيدة فى مطلع ديوانه (قالت لى السمراء)، متناولاً عذاب ميلاد الحروف وشقاء الشعراء بمهنتهم، وغبطتهم بها فى آن واحد ،وقد صدره بقوله :

شعرى أنا ويظلمنى من لا يرى قلبى على الورق

ونقف عند القليل مما قاله نزار قبانى فى القصيدة الأولى من هذا الديوان بعنوان" ورقة إلى القارئ ":

حيث يصف نفسه أنه " شراع لا يطيق الوصول "، "حروفى جموع السنونو " ،و :

" أنـــا الحـــرف أعـــصـــابه نـــبـــضـه

تـــــمـــــزقه قـــــبل أن يـــــولـــــدا

حتى ينتهى إلى تعريف موجز بليغ للشعر :

إذا قـــيل عـــنى (أحس)كـــفـــانى

ولا أطـــلب الـــشـــاعـــر الجـــيـــدا

شـعـرت (بـشىءٍ) فكونت (شيئا)

بـــعـــفـــويـــة دون أن أقـــصـــدا

هكذا يكون الشعر وعذابه فيما وقفت عليه مما قاله معظم

الشعراء المعاصرين فى الشعر والتجربة الشعرية، وهو ميدان تعبيرهم النابض حقا عما يعانون، ودون استطراد إلى الشواهد وجدتهم يلتقون فى الطريق نفسه لا يكادون يفترقون.

بل إن كتّاب مرحلة الإحياء الشعرى وما تلاها، محافظين وديوانيين، وأبولليين، ينهجون النهج نفسه، وهم ناثرون، فضلا عن نهجهم الشعرى، وهم شعراء ؛ فيكتب محمد تيمور (وميض الروح)، ومحمود حسن إسماعيل (أغانى الكوخ، وهكذا أغنى)، وأحمد أمين (فيض الخاطر)، ويلتقى أحمد حسن الزيات، والرافعى، والعقاد حول كلمة "الوحى"؛ الأول من الرسالة، والثانى من القلم، نثرا، والثالث من الأربعين، شعرا .

يمكن القول – إذن فى نهاية حديثنا – بوجود القصيد العمود يوالقريض لدى أجيال من الشعراء العرب ؛ حيث تطور مفهوم الشعر لديهم اقترابا من العصر وإيقاعه ،وثقافته، وهذا ما يتطلب مزيدامن التطور فى الشعر العمودى المعاصر، الذى لم يعد ثوب الأمس ملائماالمناخه المعاصر وطقسه، ورياحه وتياراته، حيث مازلنا نقرأ شعرا عموديا، فنشعر كأنه قادم من أعماق التاريخ المهجور المطوى، دون جدوى أو طائل من ورائه، حتى ليصدق القول على بعضه: " أرى جعجعة ولا أرى طحنا"، بما يصل بنا إلى ضرورة تطوير القصيدة العمودية نفسها تطويرا داخليا ذاتيا.

(١)العزف على أوتارالريح ، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
(٢)نقوش على جدران الصمت، """""""، """،ط ١، ١٩٩٢.

الإبيـجــرامـــا

بين المصريين :كمال نشأت، وعزّ الدين إسماعيل، وحسن فتح الباب،
وعبد المنعم عواد يوسف .
والفلسطينييّن : عز الدين المناصرة، وسميح القاسم
والتونسى محمد الغزى .
(١)

فنّ " الإبيجراما " ، فى أبسط صوره، يتمثل فى نص قصير مركّز العبارة، مكثّف المعنى، يستعير من القصة القصيرة الومضة الخاطفة، ولحظة التنوير، وذلك بالاعتماد - غالبا - على " المفارقة " ، واختيار اللفظ الدالّ، والعبارة الدقيقة التى تكون " كالنّصْل المرهف ذى الحدّ الباتر " .

ومن الناس منْ يطلق عليها " التوقيعة، أو التوقيعات "، ولا أميل إلى ذلك ؛ فهى فنّ نثرى ارتبط فى تراثنا العربى بتوجيه المعاملات الإدارية،

والتحذيرية، والتهديدية فى الدولة الإسلامية، ولم تنلْ عناية من الدارسين بها جمْعا، ودراسة وتحليلا، وإنما كان الاهتمام بها ضمن الاهتمام بالرسائل الرسمية، وفى التعريف بها لدى القدماء ما يؤكد

بعد ذلك المصطلح عن معنى " الإبيجراما "، وإذا كان طه حسين قدّم منها نثرا فى (جنة الشوك)(١) ، فإن الناقد الشاعر، أو الشاعر الناقد عزّ الدين إسماعيل يقدم لنا هذا الفن شعرا، لم يشأ ان يطلق على عمله ديوانا، فأسماه فى المقدمة " هذا الكتاب"، وأسماه – أيضا – " هذه المجموعة "، وأسماه – ثالثا – "هذا النص الشعرىّ "، ولم يشأ أن يقول " الديوان "، ولى أن أزعم أنه ديوان فعلا، نرى ذلك فى تصنيفه وتبويبه، وفى تأملاته الشعرية لنماذج من البشر وصور من الكون حوله فى محاور :

الذات – الدنيا – الأيام – البشر – المرأة – الصمت – الكلام– المعنى – الحجارة – الموت – البعث. فى ١٤٦ إبيجراما.

والاحتفاء بهذا العمل يأتى من مبررين : أحدهما : كسر عزوف الشاعر الناقد عن نشر شعره. استسلاما لظاهرة ظلْم الجانب النقدى الجانب الإبداعى عند النقاد الشعراء جميعهم ،والثانى : تنشيط التأليف فى مثل هذا الفن الجميل الناقد الكاشف لما خفى أو ظهر من سلوك البشر، ولهذا قد يكون فصل " البشر "أكثر فصول هذا الديوان التصاقا بالواقع والعصر.

وحيث اتفقنا على أن فن المفارقة هو عصب هذا الفن، فن "الإبيجراما " فإن الوقوف على " القفلة " المتمثلة فى عنصر المفارقة يضع أيدينا على كثافة المعنى، وبلاغة العبارة التى تعمل على اختصار الوقت :

– لا، بل أخاف خنجر اليد الخئون – والعنوان : حذر .

– الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفّة – والعنوان : غابة .

وهذا ما يفسّر العلاقة الوثقى بين العنوان ودلالته الكامنة فى المفارقة أو الختام، وما يتصل بذلك من مقابلة بين الأضداد أو النقائض، كتلك المقابلة بين "النخلة "، رمز السمو والارتفاع، و:

– من يؤْثر الانبطاح / يعيش زاحفا / يموت زاحفا.

والمقابلة بين العنوان والخاتمة .

وتوظيف عنصر القص المعنْون : حرية :

–كنا رفيقين على بداية الطريق / حتى تشعّب الطريق فافترقنا / استعبدتْه نزعة السلطة والوجاهة / ورحت حرًّا أقطف الزهور من حدائق الشعر. أغنّى .

والقصّ المعنون: اختلاس :

– كان يقاسمنى خبزى حتى يشبعْ/ يشرب من مائى حتى يروى / لكنى ذات مساء / أبصرت به يختلس رغيف الخبز وكوب الماء .

ومثلها " دمامة " التى تحكى حكاية " نرجس " العصرى :

– وروحه تنفخ بالدمامة .

وقد يتصدر القصّ العنوان فى نص " قصة طويلة جدا "، أو القالب الحكائى التراثى كقصة الحرّاس والملك فى " خلف الأسوار "، وهكذا يمضى العنوان ناطقا بالمضمون أو منسجما معه :

حذر– طمع – غابة – لوم – اغتراب – زحف – اختلاس – خلاف – دمامة – غبار – التواء– شره – الزاحفون .

كما يمضى كل فصل حاملا فى عنوانه مضمونه ودلالاته. والمحور الذى لا يغيب عن الشاعر هو: نقطة التضاد والتناقض بين أمور محدّدة هى :

الإنسانيةواللاإنسانية (ص ٦٦، و ٦٧، و ٨٧ ،و٨٩ ،و ٩٣)،أو الشعر واللاشعر (٦٢ ،و ٧٨ ،و ٨١ ،و ١٠٩ ،و ١١٤)، ودور الكلمة(١١٥) وفصل المعنى كله، والعقل واللاعقل (٨٦)، والمادة والروح ٠(٦٥) .

أما العنوان الكلّى للديوان فهو وثيق الصلة الدلالية بشقّيه : (دمعة للأسى دمعة للحزن) (٢).

فى العنوان الرئيسى الذى يمثل الحياة بوجهيها : الحلو والمر، السعيد والكئيب، الأبيض والأسود، وهما حقلا الحياة ودرْبا العمْر كله : نقدا، أو هجاء، أو حكمة، أو للاعتبار فى شعر : " جسده الإيجاز، والمفارقة روحه " كما قال " كوليردج" .

ولعل أصدق ما يمثل ذلك هذان النصان :

(دمعة ودمعة) فى هذا القالب الحوارى :

– لم تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟/ – لترطّب قلب المحزون / – ولماذا تدمع عينى وأنا أستغرق فى ضحكى ؟ / – لتثير الأشجان بقلبك .

(دمعتان) فى قالب حوارى أيضا :

– حين صعدتْ.. / انحدرت فى شفتى دمعتان / فدمعة لنشوة الصعود / ودمعة للسقطة القادمة.

هكذا لخّص النصان الديوان كله، بما فيهما من حوار نجد مثله فى نصوص أخرى مثل : الرعب الأزلى، وعذاب ،وأشده إيجازا ودلالة فى موقف مقتضب غاية اقتضاب عنوانه " خلاف " :

– لا ../ نعم../ لا../ نعم.. / (واحد منهما قاتل أو قتيل) .

وقد يزحف الحوار إلى العنوان فى نص "حوار"، ليتواتر الحوار فى : " الصمت، وعبثية، وإمّا ..أوْ ". وعلى الوتيرة ذاتها نجد نصوص : الوجه الآخر، ومعضلة ،وإذاغاب التصريح ناب عنه الحذف، حيث اجتثاث جزء من الكلمة فى العنوان، لتصبح"..نى" (نون وياء المتكلم) لتدلّ بلاغة الحذف على المتكلم، كما تشير إلى ذلك البنْية الباقية من كلمة العنوان، وهى "نون الوقاية، وياء المتكلم" – كما يقول النحويون – وكما تدل أفعال : أحسبنى – لكننى – نسيتنى– وجدتنى – أنكرتنى.

هكذا ناسب العنوان القالب الفنى المختار، وهو" الإبيجراما "، كما ناسب المضمون .

وما قلناه عن مضمون هذا الديوان يكون مبرّرا " للتبويب " الذى ارتآه الشاعر. لقد بوّبه إلى عشرة فصول هى :

الذات – الدنيا – الأيام –البشر – المرأة – الصمت والكلام – المعنى – الحجارة – الموت – العبث.

ويرتبط هذا التبويب بطبيعة الفن الذى أشرنا إليه، واتخاذ كل منها موضوعا يقوم على المفارقة، والنقد الذى هو بديل الهجاء.

من هنا يأتى التبويب مبرّرا ومنطقيا، ويجئ هذا التبويب "عشريا " مثل تبويب الفهرست لابن النديم، ونظام ديوى للمعرفة. لكن هذا الأمر ليس وحده السبب فى هذا التصنيف، ذلك أن كل مجموعة فى الفصل الواحد تنطق بمفهومه، فعلى سبيل المثال نجد فصل الذات قائما على بنية أساسية هى : ياء المتكلم، وضمير المخاطب، ونا الفاعلين : أنت ترانى – عينى تنكر عينى – أنت كما أنت – عريى –

يقينى – فى قريتنا – مدينتنا.. إلخ ، ولهذا يهتم هذا الفصل برموز على رأسها : المرآة، حيث تتم المواجهة مع النفس والحقيقة :

– عينى تنكر عينى فى المرآة / لا ينقذنى إلا أنْ أبصر وجهى فى المرآة فأضحك .

كان ذلك فى الفصل الأول تعبيرا عن ظهور الحقيقة عارية، ثم نراها مرة أخرى الحقيقة المرّة لا العارية فحسب مع عنوان " لوم"، كما يعلو صوت الحكمة المرة :

–الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفّة.

ثم نجد البوح : الآه – النشوة – الرعب – الجنون – العذاب – الصوت – السؤال – صدا ع. ثم نجد الأمر والنهى : لا تلومنْ غير نفسك .

– والاستفهام الإنكارى : هل مات الإنسان ؟.

وإلى جانب المرآة نجد :المرفأ، والزمن، والسؤال، وتجاور الضحك والبكاء، وتضاد الألوان توافقا مع عنوان الديوان :

يقول فى نص " اللون الصريح " :

استعرضْت الألوان لكى أنسج لى لونا يسترنى / فتنازعنى الأخضر والأحمر والأسود والأبيض / كل يستعرض أبّهته / لكنى آثرْت أخيرا لون يقينى / لون جنونى، أن أستر عرْيى فى عرْيى.

ويقول فى نص " معركة الألوان ":

الأبيض يطمس وجه الأسود / والأسود يفقأ عين الأبيض / فيسيل الأحمر بينهما /ويجىء الأصفر بينهما كى يعلن / أن الأخضر قد صار هو السيد.

أما فصل الدنيا، فنظرا لعموميته وشموليته فقد قام على الحكمة والتفكّر، ولهذا كثر فيه التوظيف التراثى :

– لذا أبت أن تحمل الأمانة الجبال / حين تقوم الساعة فى كوكبنا / ننسفها نسفا / حين تضيق علينا الأرض بما رحبت، وتستمر عناصر الزمن وغيرها .

يضاف إلى ذلك العنصر القصصى – وقد أشرنا من قبل إلى حكاية نرجس – وهذا العنصر القصصى اقترب بفن الإبيجراما من النثر، وهو منبع قديم من منابع هذا الفن، ولهذا تقوم معظم القطع على فعل الحكْى التراثى :

كنّا –كان – كنت، وهى أكثرها، وإذا تخلّتْ عن ذلك لجأتْ إلى صنو هذا الفعل: حكوا لنا – قلت له. أو إلى غيره من التعبير الحكائى :

– صعدت – حين صعدت – فى لحظات – مازلت – فى قريتنا – فى الزمن الضنك – يوما قال – حينما تبصّر. وكلها صيغ من صيغ القص والحكْى الراصدة للمكان والزمان والحركة والفعل والقول جميعا. ومع الفارق الكبير بين ما بين أيدينا من "الإبيجراما"، من ناحية، وفن لمقامات، نجد جانبا مما يوجد فى فن المقامات من نقد المجتمع وبعض نماذجه البشرية مع الفارق فى المباشرة قديما والإيحاء حديثا، والثرثرة من قبل والتكثيف الآن، ولهذا نلتقى بمفردات : الخبز – الخئون – أفا ع – ذئاب – الطمع القاتل – الغابة – الطرق الملتفّة – غباء – اختناق – سلبية، ليجتمع الثراء التراثى، والحكمة، والكلمة الدالة فى ميدان واحد، مع عزوف عن " براعة

الاستهلال " إلى " بلاغة الختام " ،مع إبراز للتضاد فى الأسماء والتناقض فى الصفة والسلوك والنتيجة إمعانا فى تصوير هزلية الحياة ومرارة المفارقة، يتجلى ذلك فى رموز التناقض الصارخ بين دلالات الأسماء ومعانيها فيما يلى :

–كانت تسمّى "محسنة" / وأمها تدعى " سماح " / أما أبوها فاسمه "جواد "/ لكنها تضن حتى بالتحية .

– سألتها عن اسمها، قالت : "سعيدة "/ وعن أبيها ما اسمه قالت : "أبو السعود"/ وكنت قد عرفت أن أمها تدْعى" طروب "/ لكن عينيها البريئتين لاحتا لعينى / نهرين من أسى ومن أحزان .

ويهتم النص بعنصر الزمن، حيث تتكرر هذه الكلمة مرارا فى نصوص : القريب البعيد، وحدّ وحدّ، والمدهش، وغفلة، والقطار، وأيام، ونسبية (حيث القرن الحادى والعشرين)، والسلف الصالح (حيث القرن الخامس والعشرين)، وحياة بلا تاريخ .

وأكثر بحور الديوان : المتدارك، يليه الرجز، فالرمل والمتقارب، وهى بحور طيعة للتعبير والتصوير، وكثيرة الشيوع فى الشعر الجديد، وفى المسرحية الشعرية المعاصرة.

هوامش

(١) عرّفها البطليوسى (ت ٥٢١هـ) : ما يستعمل فى كل كتاب يكتبه الملك، أو من له أمر ونهى فى أسفل الكتاب المرفوع إليه أو على ظهره أو فرعرْضه إيجابا أو منعا، وابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) : ما يوقعه الكاتب بين يدى السلطان على القصص المرفوعة إليه، وهكذا يمضى من يعرّفون بها مشيرين إلى تحليتها بالبديع والاقتباس، وارتباطها بالرسائل، وإيجازها ودقتها فى إطار إدبى إدارى، وكثير منها لا يعدّ أدبيا. بل صار بعضها علامة لاسم السلطان تذيّل بها المراسيم. بل تحولت إلى التوقيع signa-ture، والموافقة : المبدئية أو النهائية، انظر : الاقتضاب فى شرح أدب الكتّاب، القاهرة هيئة الكتاب، تحقيق السقا، وحامد عبدالمجيد، ١٩٨١ ـ ١٩٨٣، ومقدمة ابن خلدون، نهضة مصر القاهرة تحقيق على عبدالواحد وافى ط٢ ١٩٨١، ومعجم المصطلحات الحضارية على طبقات الشافعية للإسنوى، ، تحقيق عبدالله الجبورى، ومعجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبة، بيروت مكتبة لبنان ط٢ ١٩٨٤، والموسوعة العربية العالمية، ط١ ١٩٩٦، ويسرى عبدالغنى، التوقيعات فن أدبى نسيناه، الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب دمشق العدد ٤١٣، أيلول ٢٠٠٥، وخالدة ناجى، أدب التوقيعات، ماجستير، جامعة بغداد ١٩٧٦، وفن التوقيعات : نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسى، عرفة حلمى عباس، مجلة رسالة المشرق، جامعة القاهرة العددان ٣بم و٤، مج ١٨ ٢٠٠٦، وانظرجنة الشوك، طه حسين، الأعمال الكاملة، علم الأدب مج ١١، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ط١ ١٩٧٤. وقد بحث حافظ المغربى الإبيجراما عند الشاعر الأندلسى السّميْسر فى " شعر السميسر الأندلسى " صوت المعارضة " الرؤية والأداة، دار المناهل بيروت ٢٠٠٦ .

(٢) دمعة للأسى .ز دمعة للفرح، عز الدين إسماعيل، مطابع لوتس، القاهرة ط١ ٢٠٠٠ .

(٢)

حسن فتح الباب واكتناز المعنى وتكثيف الدلالة

شغل النقد العربى فى حقبة من عصوره بقضية فرضت نفسها فرضا حينا من الدهر ،وهى قضية اللفظ والمعنى، وليس لدى شاعر اليوم أو ناقده وقت لإضاعته فى إدارة حوار مهدر حول تلك القضية وما شاكلها من قضايا، لكن الذى يشغل بال الناقد الحديث حقا ظاهرة يتأكد وجودها لدى طائفة من الشعراء الذين عاصروا الهم الشعرى وعاصرهم حتى عصرهم ولمّا يعصروه .

هذه الظاهرة هى ما أسمّيه "اكتناز المعنى وتكثيف الدلالة "، حيث يميل الشاعر إلى تقديم رؤيته الشعرية فى إطار من التركيز الدلالى واللفظى معا، فى بناء محدد للقصيدة يكاد يحصر فضاءها حصرا ويحدده تحديدا، وأغلب مظاهر هذه الرؤى تقبع تحت مظلة " الإبيجراما " ؛ذلك الفن المائل إلى التركيز الشديد، والدلالة الحادة، والمفارقة القاطعة، واللغة المركزة، والتأويل المتعدد غير المفرط، ينتشر

ذلك فى ديوان الشاعر "حسن فتح الباب "(البلبل والجلاد) انتشارا متمثلا فى قصائد قصار، لا عن قصد للإيجاز فى العبارة، ولا عن اختصار فى التركيب فحسب. بل تلبية لما يقتضيه البناء الفنى لذلك النوع من الشعر الذى يكتنز بالمعنى والدلالات ويمتلئ بالمفارقات والرموز، ويصيح بالإيحاء والنقد.

حول ثنائية : الاعتداء والدفاع، أو الصائد والمصيد، تدور إبيجراما من ستة فصول أو عناوين متلاحقة ،يشكّل الجزءان الأولان منها عنوان النص الكلى الماثل فى عنوان الديوان (البلبل والجلاد) ،يتبعهما(مشهد) ،ثم (الملاح والقرصان)، ف(مسرحية)، فى ذلك كله تميل اللغة إلى الاقتصاد، ويتجه التعبير إلى الاختصار، تبدأ الأولى بعنوان هو الكلمة الأولى فيها" البلبل "، وتنتهى الأخيرة بالكلمة ذاتها " بلبل"، ونرى الحياة لعبة لها أبطالها وأحداثها من : غناء وتغريد طائر، وصياد وجلاد، وتبادل الأدوار بين الصائد والمصيد والمواجهة بين الملاّح والقرصان :

" كان القرار/بدءا لمسرحية / لمخرج ضرير/ أما الختام/ فلعبة الأفعى مع الحمام /والبلبل الشادى مع النسورْ ".

تلك هى مسرحية الحياة فى قانونها الأزلى فى عالم الضعفاء والأقوياء ،فبينما تكون ثنائية التضاد بين الحرية والعبودية والعدل والظلم فيما سبق ،نجد الثنائية صارخة بين العدوان والمقاومة :" والحرية لا تولد/ إلا من رحم الدم ".

كما نجدها فى التناقض بين الخطأ والصواب،الضعة والسمو :" النيزك السابح فى بحيرة السديم/ يقلّب العينين فى ترابنا

الموبوء/بالآدمى المستخف بالسماء" ؛ لتتكاثر المقابلات بين :

السماء والأرض، والنفق المعتم والفردوس الموعود، والجدب والخصب، والمطر والكدر، ليفاجأ الشاعر الشجى "بسلطان الظلام / يصادر الأحلام / وجنده الصم العتاهْ / يطاردون موكب الغناءْ " .

وفى تعدد حقول عناوين القصائد ما يمنح الديوان سمة الهم المشترك بين البشر جميعا ،فى عالم تمزقه قيم وافدة مجتلبة، تارة ينتمى عنوان الإبيجراما إلى عالم الطير : البلبل –حمامة السلام –أغنية العصفور الأخضر،وتارة ينتمى إلى عالم البحار : الملاح والقرصان ،وتارة ينتمى إلى الكون :شروق –طيف– النهر– الجرم –القمر والحجر –ليل مقمر –الليل –ظلال، وتارة ينتمى إلى عالم المعانى المجردة :الشهيد – يقين–ميلاد–شكوى –خلود –حرية –انتفاضة..، وذلك التعدد تابع لتعدد مجال النص ودلالاته .

وقد ألقى التكثيف بظلاله على البناء الموسيقى للنصوص، فوجدنا من الإبيجراما ما يكون فى ١٢ تفعيلة فقط مثل : (البلبل)، و(مسرحية) ، وكانت من بحر الرجز الذى اتخذه الأقدمون مطية سهلة لأغراضهم وفنونهم، حتى استبعده بعضهم من حلبة الأوزان الشعرية، وكذلك الحال بالنسبة للمعاصرين، وبالنسبة لشعراء التفعيلة ؛ حيث طاب لمعظمهم توظيف هذا البحر فى شعره الغنائى والمسرحى على حد سواء كما تؤكد كثير

من الإحصائيات. ومن اللافت للنظر أن الديوان كله – فيما عدا قطعة واحدة أو اثنتين تميلان إلى بحر يشارك الرجز فى الشيوع لدى شعراء التفعيلة، هذا البحر هو بحر المتدارك، بما فى هذين

البحرين من قابلية لصور من الزحافات والعلل التى تميل بالصيغة الوزنية إلى الاختصار والتكثيف والتركيز، أيضا .

وهكذا يمضى الديوان فى بحر الرجز، حتى ليكاد الديوان –فى مجمله–يكون أرجوزة ذات معان متنوعة أو فصول متتابعة تضفى معنى كليا يؤكد الوجود العضوى للديوان أو النص الكلى.

(٣)
عز الدين المناصرة

ولد عز الدين المناصرة فى بنى نعيم / الخليل بفلسطين فى ١١/٤/١٩٤٦، ودرس بالخليل وبالقاهرة، نال درجة الليسانس بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٨، ودرجة الماجستير من الكلية ذاتها ١٩٦٩، والدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة صوفيا ببلغاريا. عمل أستاذا للأدب المقارن فى الجامعات الجزائرية والعربية منها جامعتا : قسنطينة وتلمسان فى الجزائر، والقدس المفتوحة بعمان، وجامعة فيلا دلفيا بالأردن، وأستاذا وعميدا كما تولى مسئولية الأمين العام المساعد لرابطة الأدب المقارن منذ ١٩٨٤، وعضو الجمعية الدولية للأدب المقارن ، وعضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين.

عمل – فى مطلع حياته – فى الإذاعة الأردنية بعمّان مذيعا ومنتجا ومديرا للبرامج الثقافية، كما أسهم فى الصحافة ؛ فتولى

سكرتارية تحرير مجلة شئون فلسطينية، وعمل فى مجلة " فلسطين الثورة "، ونشر شعره فى كثير من المجلات الأدبية منذ عام ١٩٦٢، ومنها : مجلتا آفاق، والأسبوع الأدبى متبوئا مكانته بين شعراء المقاومة الفلسطينية، ملقبا بهذا اللقب .

نال جائزة الدولة فى الأردن، وجائزة السيف البرونزى من مؤسسة التوجيه المعنوى، السلطة الوطنية الفلسطينية .

من أعماله الشعرية :

يا عنب الخليل، ١٩٦٨، والدم والحدائق،والخروج من البحر الميت ١٩٦٩، وقمر جرش كان حزينا ١٩٧٤، وباجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب ١٩٧٦، وبالأخضر كفّناه، ١٩٧٦، ولن يفهمنى أحد غير الزيتون ١٩٧٦، وجفرا لا تؤاخذينا إن نسينا أو أخطأنا ١٩٨١، والكنعانيات ١٩٨٣، وحصار قرطاج ١٩٨٤، وديوانه ١٩٨٧، وحيزية ١٩٩٠، ويتوهج كنعان ١٩٩٠،ورعويات كنعانية ١٩٩١، والأعمال الكاملة ١٩٩٠، ولا أثق بطائر الوقواق ١٩٩٩،

وكتب من شعر العامية الفلسطينية : يا نائمين تحت الشجر. وقد ترجمت بعض أشعاره للفرنسية، فرنسا ١٩٩٧، وللفارسية بعنوان صبر أيوب، طهران ١٩٩٥ .

وكتب فى النقد الأدبى، والفن التشكيلى، والسينما الصهيونية، وبعض الشهادات .

(راجع عنه :

موسوعة كتاب فلسطين فى القرن العشرين، أحمد عمر شاهين، المركز القومى للدراسات والتوثيق، ط٢ غزة ٢٠٠٠، ص ٤٩١-٤٩٣، وأنطولوجيا عمان الأدبية، عبدالله رضوان، وزميله، عمان، أمانة

عمان ١٩٩٩، ص ٢١٥- ٢١٧، وموسوعة الشعر العربى الحدث، يوسف نوفل، مؤسسة المختار، القاهرة ٢٠٠٥، ص ٤٦٥).

أقبل على كتابة القصيدة القصيرة، أو التوقيعات، أو الومضة، أو المنمنمات، أو اللافتات، أو الملصقات أو البرقيات،منذ منتصف الستينيات ؛ فكتب : " الخروج من البحر الميت " عام ١٩٦٦، و" مذكرات البحر الميّت " عام ١٩٦٩، و" قمر جرش كان حزينا " عام ١٩٧٤ .

يرى أنْ يكتب القصيدة الطويلة وسط ضجيج الأحداث، ولهيب المواقف، بينما يكتب القصيدة القصيرة، أو القصيدة من نوع البرقيات عند التأمّل، وأسْماها " التوقيعة "، معْلنا إفادته من الشعر اليابانى " الهايكو ـ تانكا " المكون من مقطوعة شعرية قصيرة تتكون من ثلاثة أبيات أولها وآخرها من خمسة مقاطع ووسطها من سبعة مقاطع ،(١) مازجا بينه وبين فن التوقيعات المعروفة فى النثر العباسى .

وعرّفها بقوله :

"قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسب، وقد تكون القصيدة القصيرة قصيدة توقيعية إذا التزمتْ الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة، وليس كل قصيدة قصيرة.. بالضرورة قصيدة توقيعة إذا ما افتقدتْ عناصر الكثافة والقفلة الحرّاقة"(٢).

يقول بعنوان " توقيعات " :

رجعت من المنفى
فى كفّى خفّىْ حنينْ

حين وصلت إلى المنفى الثانى
سرقوا منّى الخفّيْنْ
ويقول بعنوان " وعود " :
مرمرتْنى آه يا أمّى الوعودْ
وصهيل الخطباءْ
حطّمتْنى سنة بعد سنةْ
لن نصلى تحت قاع المئذنةْ
قبل أنْ تقطع هذى الألسنةْ

(٤)
سميح القاسم

و لا يمكن التسليم بقصر الريادة على المناصرة ؛ فقد كتب مواطنه الفلسطينى سميح القاسم عددا من تلك القصائد، منها قصائد : إلى س :، وكيف، والغائب التى تتكون من تلك الكلمات :

لعنقود ليلى كؤوس مهيّأة أين فيس ؟ .

وأ ـ د ـ ٩ التى تتكون من تلك الكلمات :

لا شأن لى هناك / مغفرة / مغفرة / يا أيها الملاك.

ومثل ذلك : قصيدتا : س ـ ٧، وف ـ ٢، وغيرهما .

(الأعمال الكاملة مج ٣، دار الهدى ١٩٩١، الصفحات : ١٣٢، و٢٤٣، و٢٥٣، و٢٥٧) .

(٥)
التونسى محمد الغزّى فى " كثير هذا القليل الذى أخذْت " (٣)

يشيع قدر غير قليل من الإبيجراما فى هذا الديوان، على نحو يتيح للصوفية قدرا كبيرا من التصريح فى القول الشعرى بشكل مباشر أو غير مباشر :

لأنك سقَّيتنى كل هذا الشراب
قرعْت من السكر أبواب كل البيوت
وأخطأت بابى

ويمضى حريصا على التركيز والتكثيف :

سأل العبد :

لم استأثرت بهذا الخلد حبيبى الخالقْ
وكتبت الموت على المخلوقْ

فأجاب الله :

إذا كان العبد حبيبى العاشقْ
فعلام يخاف لقاء المعشوق

(١) نشرتْ دراسة شاملة عن هذا الفن مترجمة " لتشامبرلين " فى مجلة عالم الفكر الكويتية سنة ١٩٧٩، وترجم نماذج منه حسب الشيخ جعفر فى مجلة الثقافة الأجنبية العراقية، ولغيره فى مجلة الآداب السورية سنة ١٩٨١، وترجم صلاح صلاح مجموعة صدرت عن المجمع الثقافى فى أبو ظبى سنة ١٩٩٧.

وعن فن التوقيعات فى النثر ـ كما ذيّلْنا من قبل ـ انظر : خالدة ناجى، أدب التوقيعات، ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب ١٩٧٦، ويسرى عبدالغنى عبدالله، التوقيعات فن أدبى نسيناه، مقال فى مجلة " الموقف الأدبى "، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد ٤١٣، أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٥، وفن التوقيعات : نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسى، عرفة حلمى عباس، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة العددان ٣، و٤ مج ١٨ ٢٠٠٦، وما سبق من إحالات.

(٢) استكمالات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢ ٢٠٠٢، ص ٢٨٩.

(٣) سراس للنشر، تونس ١٩٩٩.

(٦)
مسافر ولا وصول (١) لكمال نشأت

يسبق الشاعر كمال نشأت هؤلاء جميعا، هو أحد أصوات الموجة الأولى أو الجيل الأول الرائد لحركة الشعر الحديد منذ كتب قصائده نحو سنة ١٩٤٥التى نشرت بعد ذلك فى ديوانه الأول (رياح وشموع) سنة ١٩٥١ وهو الديوان الذى جاءت قصائده عمودية إلا واحدة منها جاءت من الشعر الجديد، ولم يكن المهم كثرة عدد القصائد الجديدة بقدر ما كمنت الأهمية فى (القصدية)، التى ظهرت فى البيان أو المقدمة التى تصدرت الديوان والتى تعنى الدعوة إلى مدرسة جديدة سماها الشاعر (شعراء الغد)، وسماها الشعر الجديد، وكان هذا إيذانا بوجوده فى مدرسة الشعر الجديد، وفى الوقت نفسه الإعلان عن انتماء الشاعر إلى هذه المدرسة، تلك التى قامت فى أنحاء الوطن العربى. وهكذا كانت البداية .

ثم توالت دواوينه الأخرى تحمل طابع المدرسة الجديدة، وتتخفف من الطابع التقليدى فى الموسيقى والأداء، وذلك فى ديوانه (أنشودة الطريق) الذى نال شهرة حين صدوره سنة ١٩٦١، واشتهر بقصيدة ،أو اشتهرت به، هى قصيدة " نامت نهاد" .

وللشاعر يقدم هنا فنا هو فن (الإبيجراما)، وله تجارب قديمة فى هذا الفن ترجع إلى سنة ١٩٦٩ فى ديوان (كلمات مهاجرة)، وفى ديوانه السابق (قصائد قصيرة) سنة ٢٠٠، و ها هو ذا يداعبه فى ديوانه (مسافر ولا وصول) ماضيا فى وادى (الإبيجراما)،تلك القصيدة القصيرة المكثفة المركّزة فى مبناها، تعبيرا ولفظا وصوتا، بينما تتدافع المعانى والدلالات من بين هذا التركيز الشديد، وفوق ذلك تستعير (الأبيجراما) من فن المفارقة عنصر المفاجأة، حتى لتغدو كالنصل المرهف الباتر والحد القاطع، لتحتل المفارقة، باستمرار، موقع الختام أو النهاية التى تدنيها من لحظات الختام الفجائية فى فن القصة القصيرة، حيث تستحيل ومضة خاطفة (كالفلاش).

بفروعه، وفروع فروعه رابطة نسب ولون ومذاق وكيان. بل إنّ الفروع هى التى تختار اسم أبيها ؛ فغالبا ما تنجذب العنوانات الداخلية الأبناء إلى اسم أبيها ؛ لتتخذه جامعا مانعا لها، ومن هنا ندرك السرّ فى أنّ صانع الديوان لا يفرغ من عنوانه إلاّ بعد فراغه من الشحن الماثلة فى قصائده جميعها.

ما بالك بأربع كلمات فى ديوان الشاعر كمال نشأت تجمع بين : الإفراد والجمع، والاسم، والحرف يبرز ذلك التضاد والتقابل بالانتقال المفاجئ بين جانبين متضادهما : المماثلة والمشابهة من جانب، والتنافر

والتضاد من جانب آخر. فى هذا الأداء الفنى يتنافر التقابل بين الأضداد أو النقائض، لتجمع المفارقة، من ثم ،بين الجميل وغير الجميل، أى القبيح، والخير والشر، بالإفادة من تبادل العلاقات بين الألفاظ والتراكيب، كذلك التناقض بين المواقف فى النماذج التالية :

* بين سائل الرغيف ومالكه :ظن أننى أحتاجه – ٨.
* فشبت النار فى المياه " من قهرنا " – ١٧.
* الموت قد أصبح مثل قهوة الصباح – ٢.
* حياته تحيا على موت الحياة– ١٣.

فن المفارقة، إذن، هو عصب فن الإبيجراما، و يعنى ذلك الوقوف على " القفلة " المتمثلة فى عنصر المفارقة فى نهاية النص لتضع أيدينا على كثافة المعنى وبلاغة القصد. وتقتضى قدرة لغوية وذهنية تتعامل مع اللغة بذكاء ودقة، ولهذا نجد فيها تعدد المستوى اللغوى، كما نجد التركيز واضحا، إذ تتراوح القطعة بين السطر الواحد:مسافر– ١٥:

مسافر ولا وصولْ.

أو السطرين –١٣، ١٦.

أو الأسطر الثلاث –١٩، ٢٦ :

إنْ تبعد عن وطنك / لا يبعد عنكْ/ فى خدر النومْ .

بل منها ما يكون فى ثلاث كلمات .

أما أطولها فمقطوعة (الغجرية والليل القائظ) – ٦٤ (للشاعر قصيدة أخرى عنوانها " قافلة الغجر" كتبها سنة ١٩٥٢ونشرت فى المجلد الثانى ص ٣٤٠ ،ترتبط بتصوير الغربة). فى قصيدة (الغجرية

والليل القائظ)يسيطر القص الذى يعود بهذا الفن إلى أصوله الأولى حين كان نثرا (نذكر أن طه حسين قدّم جنة الشوك فى هذا الفن من قبل).

فى هذه المقطوعة يسيطر القص بأدواته السردية، منها ما يكون فى البدء الذى يحمل زمن القص :

فى ليل يتفجر قيظا ../.. عمالقة الليل /.. يضوّئه مصباح النفط /.. فى ذاكرتى. ومنها فعل القص التراثى الذى يحدد زمن القص فى الفعل : كانت (مكررة) – كان– كنا. بل يتكرر هذا الفعل فى الديوان كله على نحو يرسْخ وجود القصْ:

كانت أمى – ٣١، كان جدودى –٣٥ ،كان المطر رذاذا–٣٩، كان(علىّ) /وكانت أياما ذهبية / حين أحب (سنية) –٤٦، كان الصوت الندياىْ – ٨٨ ،وكنت تغسلين –١٠٣.

وتحديد المكان : تفتح شباكا بحريا / الكوخ بعيد / أشجار النخل / الباب الخشبى.

ويفوق المكان السكندرى أى مكان آخر عددا : أمى وبيتنا القديم– ٦١، ورأس التين–٥٥، كما نجد الأقصر– ٥٩، وأماكن عديدة يقتضيها السرد : ٩٠،٧٨،٧٠.

وتحديد الشخصيات : كانت هذى الغجرية /وأنا وصديقى نقترب من الكوخ/ أمى

ويرادف وجود الشخصية نداء الآخر :

يا جامعة صور الكون – ٣٤، أيها الصائح بالقول المضلل – ٤٣، يا ضيفى المكتئب النظرات (هكذا) – ٧٤، ناديت : سعيد يا سعيد –

٧٨،يا ألما يكبره–٨.

والحدث: تفتح / نقترب / نتلصص/ ينتفضان /وأيدينا تقطر خوفا / ورأتنا / طرنا جريا.

والحوار الداخلى (المونولوج) :

" كن حذرا .. لا تخبر أمك / كى نرجع ثانية فى ليل قائظ ".

الذى يلتقى مع مونولوج آخر ص٧٢ :

(أترى ما زالت فى الأحياء)

وفى مقطوعة (الشيخ عابدين) – ص٩٠، صورة قصصية تفوق –بملامحها القصصية – ما وجدناه فى المقطوعة السابقة .

ويعنى الحوار هنا ما يعنيه فى الفنون القصصية والدرامية من وجود حدّ يْن أو طرفين تتحقق نتيجة المقابلة بينهما المواجهة والمجابهة فى الأشكال الآتية :

١– هو والرجل الآخر الغريب" موطنه الحقول والسحاب " – ٧، و"السائل" الذى سأله رغيفا ثم رده –٨وبينهما من الوشائج ما بينهما برغم الاغتراب .

٢–هو والقرين – عنوان القصيدة– فالقرين " مكتئب النظرات" " يهمس بكلام مبهم"، ثم" يتلاشى عبْر الجدران "، وهذا القرين ما هو إلا الشاعر نفسه. بل الشعراء جميعا، بهمومهم المتشابهة المتحدة، ولعل فى هذا ما يرجع بوهْم الشعراء إلى سابق عقيدتهم الشعرية الجاهلية حيث يكون لكل شاعر شيطان : ذكر أو أنثى!!، على نحو ما

عرفنا فى أخبار شياطين الشعراء .

٣- المعنى السامى للوطن، فالغريب الذى تسلل إلى فراشه ما هو إلاالوطن -٩.

٤- فقدان الحوار، وهى السمة الغالبة فى عالمنا، إذْ يندثر الحوار بين الضعفاء والأقوياء، بين من يملكون ومن لا يملكون، ولذلك كان عنوانها مستوحى من بلاغة الشعر والموال الشعبيين فى اللازمة (عجبى)، كما اختار لها المثل الذى ضربه القرآن الكريم فى قصة النمل مع سليمان - عليه السلام -، بما فى ذلك من المقابلة بين دلالة القوة فى أقصى عنفوانها وقمتها ،والضعف فى أدنى درجته وغايته، كما هو معروف فى حوار نمل سليمان، وكما اختار الشاعر عنوانا دالا من التراث الشعبى اختار مثلا دالا من التراث الدينى ليؤكد على استفحال أزمة الإنسان المعاصر :

- عجبى..!/ إذا دار الحوارْ / بين البشرْ/ بين من داسوا / على وجه القمرْ ..!.

وهذه المواجهة أو المجابهة، التى هى سمة العصر، والتى حلت محل الحوار، تستعين بوسائل لغوية مساعدة منها :

*** السؤال والجواب ..أى الاستفهام :**

* هل عدت يا قمر/ ألمْ تر الأنوار؟ .

*وفى قصيدة القرين : من أنت ؟. فيجيبه : قرينك.

*النداء، الذى يتكرر كثيرا. بل يحتل الصدارة فى موضعين بارزين هما :

*** العنوان :**- يا طفلا ارتجل الأحلام -٤٦.

- يا مولاى مشيت وراءك - ٨٣. .

*** صدارة النص أو مفتتحه ومستهله ومطلعه :**

- يا غابة مشتعلة-١٨. - يا نهارا مقمرا -٢١. -

- يا قاهر الإنسان - ٢٣.

-أيها الأجوف كالطبل - ٢٢.

- - يا حملا يتسكع غفلان -٢٧. -يا إبنى لا تجفل -٣١.

- يا بيتنا القديم -٦١. - يا أفرعا خالية - ١٠٢.

هكذا يتفاعل الاستفهام والنداء فى خضم المواجهة أو المجابهة .

ورجوعا إلى الأصل نجد غايات هذا الفن كانت قد تحددت قديما فى المقطوعة الشعرية الهجائية (الإبيجراما)التى كتبت عندما بدأوا يتطلبون فى الشعر الوضوح والنزوع للّغة العادية البسيطة مع توظيف الرمز والسخرية المرة والنقد اللاذع والتهكم، إذْ كانت- فى أساسها -مقطوعة شعرية هجائية .

كان هذا الفن قديما للهجاء، أما الشاعر المعاصر فاتخذه أداة للنقد، وإعادة بناء الواقع والحلم بغد أفضل، وأكثر جمالا، من هنا برز النقد والهجاء الصريح فى مواطن متعددة منها العنوان:

تناقض الحياة- المغرور المخادع - ألعبان- الزمن الموبوء.

ومنها اختيار الموضوعات الحادة - بالحاء والجيم - كالغربة والاغتراب ص٩، و١٢،و ٤٦ وغيرها، إذ يتخذها وترا يعزف عليه شأنه فى ذلك شأن الشعراء جميعا سواء أكان اغترابا داخليا أم خارجيا، والموت ص ٢٤، والغدر، والنفاق، والإنسانية، والغرور، ومهمة الشاعر وهمومه، والحرية، وفقدان الحوار بين البشر (عجبى، ص ٧٦).

ومنها التوظيف الرمزى الذى يبدأ باللغة وينتهى بالموقف استعانة بالمجاز حينا، واللغة البسيطة حينا،والذاكرة الجمعية حينا، وتتعدد هذه الرموز بين اثنين يحتلان موقع الصدارة والمركز المحورى فى التشكيل الرمزى فى الديوان، وهما المطر والطير:

* رمز المطر (انظر الصفحات : ١١، ٣٧،٣٩،٥١،٥٥، ٧٣، ٩٥) الذى يقفز للعنوان أحيانا:

صلينا لم تسقط أمطار / بين غصون المطر.

ويتخذ الشعراء، عادة، من المطر رمزا للتغير والرخاء والانفراج والخير والسلام والحب والخصوبة والوحى (للشاعر توظيف للمطر فى أكثر من موقف، إذْ يجعل له لغة، ويقرن بينه وبين الطير، انظر على سبيل الاستشهاد – قصائد قصيرة (٢): لغة المطر– ٣٥ : لكل شئ لغة/ فليتنى أعرف لغة المطر/ وسر ما يهمسه/ للزهر والطيور والشجر) .

* رمز الطير، وهو هنا ليس طير الرومانسيين ذوى : البلبل والكروان، فهو عندهم يرمز للشاعر المحروم. أما هنا فيتعدد رمزه بتلون صفاته المتعددة بين الحرية والعطاء والتغير : العصفور الأعمى – ٢٨، العصفور المراح –٣٩، عصفور أزرق –٥١، أو الحمامة والسراب –٤١، وحمام الحرم النبوى –٤٦. وللشاعر مع الطير مواقف عديدة فى قصائد متنوعة فى دواوينه السابقة، (فى المجلد الأول (٣): الطير المحبوب–٧٦، والحمامة والقنبلة – ٩٧،والبلبل الأعمى –١٧٦، والبلبل والتنين، والبلبل والمدينة، والبلبل والنجوم –٣٣٠– ٣٣٥، و٤٢٧، وفى المجلد الثانى : قافلة الفجر، وفى ختامها

يقول : أنا غريب / فى قريتى / لا أهل لى إلا الطيور – ٣٤٦) .

* رموز الرؤية فى مجال تراسل الحواس والمدركات:

فى الليل الشتوى الأعمى –٤٧، والقمر الأعمى، غى مقابل العصفور الأعمى –٢٨.

ومنه لون المسموعات والروحانيات : اللحن القزحى – ٣٩ ،واللون الصوفى الأخضر–٩٠– ٩٤.

و لون الكائنات كلون الطيور: عصفور أزرق –٥١، ولون الشعر : الشعرات البيض –٧٨ والأعين الزرقاء–٩٠، والنوّار–٩١.

وتوظيف حقول اللون ودلالاته التى تكشف الأضداد والمتناقضات بالمقابلة بينها فى لوعة الغربة :

* أبيض صبح الحقول /أسود ليل الحقول / لكننى لا أعرف الفصول ../تشابهت فى ناظرى الأشياء.

* قطع سود تتحرك / خلّفها الليل/جائعة الأنياب. وذلك فى المواجهة الخاسرة بين الذئب والحملان .

* وتوظيف اللون فى الإفصاح عن الجمال :

* عيناك الليل القمرى / شفتاك الكرز الأحمر .

* ومن أدواتها توظيف الحكمة بما لها من دلالات متزاحمة عرفت منذ أقدم شعراء التراث، حيث ضمت المعنى ومعنى المعنى، حتى ليكاد النص يتحول فى المقطوعات إلى حكمة محضة خالصة، كما سنرى وتلوح الحكمة، بخاصة، فى ختامالنص :

* فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح – ٢٠.

* الكلب يطارد حتى ظل الثعلب– ٣٥.

* (هلا خرجتن من قبركن/ لا حياة لمن عاش تحت الحجر)–٩٦.

* ماذا يجدى الاسم الباقى /لفتات عظام ..! . ويصبح نص " الحمل" حكمة كلية تكتنف النص بأسره، فيتحول لحكمة خالصة يفسرها لعنوان بقدر ما تفسرها الصفة الرامزة مكتنزة المعانى : " جائعة الأنياب "، حيث يكون البشر واحدا من اثنين: الذئب والحمل !!.

وتحمل المقطوعات همّ الشاعر وهمومه. بل همّ الشعراء وهمومهم

جميعا، وذلك بدءا من العنوان الذى يأتى نكرة: شاعر:

– لم يزين صدره وهج وسام / شامخا قد عاش ما بين الأنام/ عمره الأبيض ترتيل اليمام /شاعر قد نام فى التربْ / ولكنْ / خطوه فوق الغمام.

ويتشكل الرمز فى تلاحم الزمن والموت أو تنافرهما ليكونا رمز التغير والتحول، بدءا من العنوان " الزمن الموبوء" :

– لكنى أكتشف العكسُ " فالكلب يطارده الثعلب " / كيف اختل المقياس الحقُ فى زمنى الموبوء ..!.

وهو يهتم بتحديد جزئيات الزمن : "طوبة " – الليل– الفصول، حتى يصل إلى القرن العشرين، عنوانا ومحتوى، فيسميه : قرن الدم والقهر، ويصف الليل " الشتوى الأعمى "، ويسافر للأزمنة الغابرة فى عصور الفراعنة والرومان ارتدادا للحاضر برموز الأسماء : "كارلو، أنطوانيت، محمود "، ليكون ختام النص :

– ماذا يجدى الاسم الباقى لفتات عظام!–٥٩–٦٠ .

كما يقرن بين العمر البعيد والزمن السعيد – ٧٩.

قلنا إن لغة هذا الفن تتخذ البساطة رداء لغويا، وبرغم ذلك لا نعدم وجود اللفظة غير البسيطة على نحو نادر، مثل :

ديجور – ١٨، والشآبيب – ٩٧.

كما نجد ظاهرة اختزال الزمن واختصاره متمثلة فى القصد فى استخدام الأصوات، اختصارا لبنية الكلمة مثل:

أسطيع – ٢٠، بدلا من أستطيع، وتسطيع – ٤٣، بدلا من تستطيع .

تساقط – ٣٠، بدلا من تتساقط أو تسّاقط.

كما نجد تكرار مفردات بعينها، تفرض نفسها فى أكثر من نص:

المراح – ٢٧، ٣٩،٢٨.

العصفور: الأعمى – ٢٨، والعصفور المراح –٣٩، والعصفور الأزرق – ٥١ وتكرار المطر، واللون، وذلك كله بقصد من التجربة الشعرية وتوظيف لذلك التكرار .

ومما ارتبط بطبيعة تركيز النص وقلة عدد أبياته، كثرة العناوين من ناحية، وقوة دلالتها من ناحية ثانية، حتى اتسم هذا العنوان بالتركيز– غالبا – فى أصواته، فجاء فى كلمة واحدة، وتنوعت بنية هذا العنوان بين:

الجملة الاسمية –٢٢ مرة : العصفور الأعمى – المغرور المخادع .، فالمفردة المعرفة– ١٠مرات : الأبواب– السائل –الغريب، فالمفردة النكرة –٩ مرات : مسافر– شاعر، فالجملة الفعلية – فى مرتين : نستأنف الحياة حالمين – تغترب الأغانى ،فالمضاف والمضاف إليه– فى مرتين : تناقض الحياة –شاطئ رأس التين.

وقد تحمل جملة الختام فى النص العنوان ذاته : نستأنف الحياة حالمين –١٤. هكذا كان الخطاب الشعرى فى(إبيجراما) كمال نشأت بعد مسيرة أكثر من نصف قرن مع الشعر .

(١) مسافر ولا وصول، مطبعة الحرف الذهبى، ٢٠٠٠. (٢)مطبعة الحرف الذهبى، ٢٠٠٠.
(٣) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

كمال نشأت فى " سحابة من بجع مهاجر"

العنْونة مفتاح النص. بل هى النصّ المصغّر الذى يقف ـ بكثافته ـ بين يدىْ النص المفصّل مختزلا مركّزا منبّها، مسلّطا الضوء على سرّ القول، ومكنون الباطن، ألا وهو المعنى الكلّى الكامن فى " بطن الشاعر " كما يقولون .

والعنوان ـ وإنْ كان خارج الغلاف ـ فارض سلطته على داخله متشعّب فيه، مفسّر له ـ بالكسر ـومفسّر به ـ بالفتح ـبما يحمله من إشارات بليغة موجزة بتركيبها المقتصد فى الحروف والكلمات. لكنه يمتدّ مع فروعه المنتشرة فى أنحاء الديوان محتلّة مواقعها على رؤوس القصائد من أولها إلى آخرها، كأنه النهر تربطه، يسودها، جميعا، التنكير؛ ليتّسع باب التعميم، ولتتداخل ـ بهيئتها المفردة والمجتمعة ـ مع مكوّنات الديوان، ولتشكّل تلك الكلمات من العنوان

ثلاثة محاور هى مبنى النص الكلى فى هذا الديوان .

ونقف الآن أمام محاور النصّ الكلّىّ فى ديوان " سحابة من بجع مهاجر "(١) ، وهى ثلاثة محاور :

المحور الأول: (السحابة) :

* مرّتْ بنا سحابة / لكنها مرتْ بلا أمطار فاتّحدتْ عزائم / وانبثقتْ / فى روحنا بوادر اخضرارْ ..!

ومن السحابة تنزلق الدلالة إلى الشتاء والمطر الذى يشيع ويذيع فى الديوان بشكل واضح : عنوانا ومتنا (ص ١٨، و١٩، و٢٦، و٢٧، و٣٦، و٤٧، و٥٤، و٥٥، و٦٠) .

وإلى القمر والنجوم التى تضوّىء سماوات الديوان : عنوانا ومتنا، أيضا، (١١، و١٨، و٤٠، و٤٤ فى العنوان، و٤٧، و٥١، ٦٦، و٦٨) :

*هل رأيت قطرة المطر / بخدّ هذه الحقولْ ؟ / إنها بداسة الأريج ..!

* ويهطل المطر / والناس يهرعون يتّقونهْ

وما ينتج عن السحاب والمطر من ماء (٤٠، و ٤٤)، ومن بذرة (التى تأتى عنوانا مرتين) :

* البذرة الصغيرة / تحمل سرها الكبير / تعلنه / مخْضرّة بواسق الأشجار..! .

* البذرة / لم تشرب من مطر الفجر / وظلّتْ / تنتظر العصفور الجائعْ ..

* ندفن فى الأرض / فلا نثمرْ / والنخلة مدفونةْ / باسقة..

مثمرة / يأكل منها الناسْ..

وحبّة قمح ٤٥، والنيل ٢٢ .

ويكون المطر عنوانا :

قطرة مطر، والمطر.

كما تكون النجوم عنوانا مرة واحدة : اصطياد النجوم .

وفى المجرى الاستعارى تكون الرؤية العامة للسحابة مكوّنة من : بجع، وذلك على غرار ذلك البيت الجميل،المصحوب بتحليل الشيخ عبد القاهرالجرجانى له بشكل أجمل :

أخذْنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطىّ الأباطح

حيث امتطى الراحلون العائدون من رحلة الحج مطيّهم التى انطلقتْ فى خفّة وسرعة وهم أسرع منها شوقا للأهل ؛ فامتلأتْ الأباطح برءوس المطىّ ورقابها فى وضْع متراصّ متجاور، كأنما لا توجد بطحاء وإنما توجد رقاب المطىّ الممتدة المتلاحقة المتلاصقة المتحركة فى تجاه واحد، كأنها السيل المنساب المتدفق بسلاسة، وكأن الأباطح سالتْ لا بالماء. بل بأعناق المطىّ .

ومثلما امتلأتْ البطحاء برقاب النوق الراحلة العائدة ... تحولتْ السحب إلى بجع مهاجر، وطيور، وبلابل، وعصافير، ونسور، وصقور، ويمام، وما هؤلاء جميعا إلا الشعراء ؛ هاجروا : جسدا، أو وجدانا ؛ فاغتربوا، فارقونا جسدا لا فكرا ؛ فماتوا، خالفونا الرأى ؛ فهجروا موقفنا، أو اغتربوا، أوهاجروا الباطل إلى الحق، والعبودية إلى الحرية ؛ فتحمّلوا التبعة، وهكذا كان البجع المهاجر هم

الشعراء، ومن بينهم ذلك الطائر الحرّ " كمال نشأت " .

وشأنه شأن الشعراء.. .. يشغلهم السؤال :

كم قصص ترويها جدران الغرفةْ ـ أين المهرب ؟ ـ ماذا نفعل ؟ ـ هل رأيت قطرة المطر ؟ ـ

* ويستعينون بالمخاطبة : اطرح أحزانكْ ـ عيناك ـ قلبك يا ظالمتى ـ صوتك فى التلفون

* وياء المتكلم : قريتى صديقة المطرْ كأننى ـ الريح فى شراعى ـ حبيبتى ـ لا تسألنى طريقى المعبّد ـ أمْ أننى ـ سعادتى فى انطلاقى ـ

* وتاء الفاعل : وكنت فى شباك غرفتى / أرى وأستعيد / صديقى القديم / هذا الذى قد كنت / يوما أرتجى / إمساكه فى قبضتى ..ّ! ـ قد ضقت بالكتمانْ.

* ونا الفاعلين : ما أتفهنا ـ مرّتْ بأفقنا سحابة ـشىء خفىّ لا نراه/ لكننا نحسه ..... عندما نصحو نراهْ ـ ونحن والنخلة

أما كلماتهم فهى الريح، بما للريح من لغة وتأويل :

* ماذا تقول الريح / فى ليل الشتاءْ/ تئنّ فى استجداءْ / وتضرب النوافذ.. الأبوابْ / كأنها / روح إنسان معذّب !.

* الريح فى شراعى ....

المحور الثانى: (البجع) المحاط بجوقة من الطيور بأنواعها : من نسرأعمى، وعصفور، وبلبل، ونورس عجوز، وخفّاش (٨، و١٥، و١٦، و١٨، و٢٤، و٢٥، و٣٣، و٣٥، و٣٥، و٤٨، و٤٩، و٦٠، و٦٥، و٦٦، و٦٧، و٧٧، و ٧٨) .

ويسرع الطيرإلى العنوان : العصفور، والنسر الأعمى، والطائر والأشرعة، والصقر الوحيد، وطائر، والطائر والأشرعة .

ولتكون الطيورهى الحبيبة :

* حبيبتى تيقظت فى هدأة الصباحْ / طيورها

كما تكون الشاعر ذاته :

* النورس العجوز بقلمه الحرّ :

ريشة تحررتْ / فى الليل من جناح نورس عجوز، وانطلقتْ فى عاصف الرياح فأصبحتْ أكثر وحدة ..!

تجتمع ريشته السالفة مع أوراقه لمواجهة التضاد فى الحياة :

بياض الورقة / يحضن حتى الجملة السوداء / وها أنا وهذه الحياة / ضدان فى تسمية الأشياء ..!.

أمّا امْتياح الشاعر من اللاشعور فتلك فصاحة :

*اللاشعور / محض إظلام فصيحْ ..! .

وإن الشاعرالطائر ليكره القيد :

* طائر فى الشّباكْ / من بلاد بعيدة / هل له من فكاكْ / من قيود جديدة ؟

كما يكره الوحدة ويعانى الغربة :

* وحيدا كطائر كفيف / فى قمة وحيدة.

هذا الطائر، أو هذا البلبل مغترب دوْما :

* أقسى غربةْ / قبر لا تحضنه تربة وطنكْ ..!

وتكون المرآة رمز الزمن فى الشيخوخة :

* تظهر ما نبغى إخفاءهْ / مرآة / فى حجم الكفّ

المحور الثالث: (الهجرة) بمفهومها الحرْفى من : انتقال ورحلة وهجْر، والاستعارىّ من : غربة واغتراب، ومن فكر وتفكّر، ومن موت وحياة، وما يكون البجع المهاجر إلاّ الشعراء أنفسهم، ولتكون السحابة استعاريا هى حركة الشعراء، وفكرهم، واغترابهم، وموقفهم من الحياة والموت، سواء أكان ذلك فى الصورة : الجسدية، أم الفكرية، أم هما معا :

* كنْ نفسك، لا رقما فى جبل الأموات .

* تلك سعادة لا يعرفها منْ سقطتْ أسنانهْ .

وكما رأينا البلبل فى أكثر من قصيدة عند الشاعر كمال نشأت فى دواوينه السابقة، يكون البلبل ـ هنا أيضا ـ هو الشاعر:

* تصحو البلابل / يطير الشعاع الملوّن / ينسحب الليل فى مشيه المتباطىء / فتسمع رفرفة الأجنحةْ ....

* ورق الشجر المنثورعلى الأرض، لا ينسى صوت البلبل / يخبره / عن يوم طالع / تورق فيه الشمس.

وموقفهم من الحياة والموت. أما الموت فمنه ومضة لأمل دنقل، ومواقف أخرى بالترتيب:

* أن الحزن على مفقود / جبل ضخم / يتضاءل يوما .. يوما / حتى يصبح حبّة رمل ّ.

* لعله الموت الذى يتبع خطونا .... واحسرتا إن مات شاعر فى ليلة باكية تعول فيها الريح ..!.

* شىء مفزع حزين أن تختفى ...

* نحن الآن حقب مهجورة / وخيال ماَتةْ .

* لا تخشى اليوم الموعود / ستجف هنالك / تتبخرْ.

* فاجهرْ بالحقّ / كنْ نفسك لا رقما فى جيل الأمواتْ .

* وأنت القابع فى قبرك عظما / لا يملك حتى الحركةْ.. ! .

أما الموقف من الحياة فمنه : الغناء، أى الشعر، والتشبث، والحب، والحرية، والتفرد، وأهمية الشعراء فى الوجود، وذلك بالترتيب التالى :

* كأننى وريقة صغيرة / تشبثتْ بغصنها / تطمح فى الحياةْ ..!

.

* يكممون أفواهنا / ويكلبون، أنْ نغنى .!.

* قلبى حبة قمح يلقطها عصفور / حين سمعت اسمك يتردد / أتغافل أتغافل لكن / أين المهرب من حب مقدور .

* إنها كالطيور / تسكن حيث تشاءْ ..! .

* ويكون قلبه عند المساء :" عشا لطير صغير تائه فى البراح "

.* فخلّنا نساير الصباح / وبين جنحنا / صباح حبنا السعيدْ ! .* القمر الوحيد / يسعده فى الليل أنه وحيدْ .! .

* نحن السارين بعمق الليل / ماذا نفعل ؟ / لو تركتْ كل نجوم الليل أماكنها / وانطفأت / واحدة بع الأخرى ..!.

وفى الرمز تتسع آفاق الدلالة فى الديوان الذى بين أيدينا معنى و لونا : سموّا ودنوّا :

* زهرة الجلّنار/ فى فلسطين / تخجل من لونها ..! .

* القلب الأسود / يرتجل الظلمة/ والقلب الأبيض / يتبتّل فيه الفجر.. ويكون الغبار قيدا على الفكر المغلق :

* الغبار / لا يعيش فوق ما نتركه وراءنا / وإنما تحضنه / الغرف المغْلقةْ/ وحينما نعود/ يموتْ .

ولا يعترف الشعراء بأشبح الخوف :

* إنْ دقّ الخوف على بابك / افتحه / تهرب أشباح الخوفْ .

ومن التكثيف فى الإبيجراما، والمفارقة، والرمز يكون التعبير الذى يحمل سمات الشاعر اللغوية، حيث نلتقى ـ فى ثقة ـ بجرأته اللغوية الخبيرة:

* "رفيف الريح، وجناح يرتع فى ضوء الشمس(على غرار النص القرآنى بمعنى يأكل كثيرا)، ولكنها تزوبعتْ، وذرّة وذريْرة، ونافورة تلثغ، والريح تئنّ .."، وذلك جنبا إلى جنب مع اللغة المتداولة : خيال مآتةْ. وتسود، كما قدّمْنا، بلاغة الإيجازالتى لو صيغت لاكتنزتْ بالعبارات والفقرات الطوال :

* قيظ / فتعرّتْ تبترد / أضحتْ صورا من فن / لم يعرفها فن.

* كلب أجربْ / ينبش جثة أسد ميّتْ !! .

* أروع تعبير / دمعة حزن فى عين يتيم ..! .

والدلالة على الوطنية، وكلمة الوطن :

* رأيت نبتة طالعة / من بين (الواو) / وبين حرف (النون) .

ومن بلاغة علامات الترقيم انتهاء معظم قصائده القصار، أو الومضات، أوالإبيجراما بعلامتين شبه دائمتين :

النقطتان.. ثم علامة التأثر، أو التعجب !.

هذه هى بلاغة الحذف فى الاستفهام الذى يكْمله المتلقّى فى فراغ النقطتين :

* هل هى السماء التى ....

أمْ أننى / أنوء تحت وطأة السنينْ ..!

وفى ذلك مايشيد ببلاغة الإيجاز، ثم ببلاغة إيجاز الحذف، وما يبرز التأثر بالمفارقات ومفاجآت الإبيجراما المتنامية بما فى ذلك من تناصيات أو نصوصية، أو تداخل نصىّ، أو اشتغالات تناصية، أو نص مهاجر، أوغائب، أو متضافر، أو محال، أو مزاح، أو متفاعل على نحو لا يصعب على المتلقّى الوقوف عليه وتأويله على نحو يجعلنا أمام صورة كلية شبيهة برحلة المطىّ فى انسيابها فى الصحراء كأنها سيل من الرقاب، وفى المقابل هنا نجد السماء، وقد تحولتْ، ليستْ مدرارا بالماء، ولكنّ صفحتها المنبسطة محتشدة بالطيور المهاجرة المتتابعة المتلاحقة جيلا بعد جيل، وفريقا تلو فريق من الشعراء، حتى صارتْ كل سحابة سربا من البجع، ومن ثم رعدا من الشعر الصادق الحكيم .

(١) الهيئة العامة لكتاب، القاهرة، كتابات جديدة ٢٠٠٧ فى ٩٢ صفحة.

منمنمات عوّاد

الشعر، منذ الأزل، يقوم على القصد والقصديّة، والقصْد هنا هو اختيار الشاعر عبدالمنعم عوّاد يوسف، عن عمْد وإرادة، مجموعة من نتاجه الشعرى هى " المنمنمات "، أطلق عليها عنوانا فرعيا، إلى جانب هذا العنوان الأساسى، وهو " مختارات من قصار القصائد ". والقصدية هنا عامل مهم جدا فى تفسير النص وتأويله، وتلقيه واستقباله، وبخاصة إذا صدر ذلك كله عن شاعر عريق له ماض من الشعر عميق .

ذلك أنها، أى تلك القصدية، تحدّد لنا نوع القول، وهو هنا نصّ كلّىّ متّحد الرؤى، موحّد الاتجاه فى فن هو " الإبيجراما "، القائم – باختصار شديد – على فن المفارقة، والمفاجأة الختامية، وقلب الواقع، ونقده، وتعْريته، ومع بلاغة فى القول، وكثافة فى التعبير؛ ولهذا يوظف كاتب هذا النوع رموزا وأقنعة عديدة، كالمرايا : " فى المرايا

التى رصدتْ فى الزوايا ..."، والتى قد تزاحم وتسارع ؛ فتتصدر العنوان :" مشاهد فوق مرآة مشروخة "، وإذا غابت المرايا أطلّتْ الصور عنوانا فى قصيدة بهذا الاسم، ومن تلك الأقنعة الفنية الموظّفة الرموز الحيوانية :

كالهزبْر (ومعه القردة والحمار) : " ضاق الهزبر بما يكابد من وقارْ / لمّا رأى زمر القرود.. وقد وثبن بكل صوب ..." .

ثم كانت نتيجة الموقف، والمتمثل فى ختام الإبيجراما، طبقا لنواميسها ومفارقاتها، وذلك بعد أن قلّد الهزبر القرود أو حاول ؛ فهوى :

" والجمْع يبدو شامتا ../حتى الحمارْ/ ويْل الكبير إذا هوى مثل الصغارْ!! " ؛

لتجىء جملة المفارقة فى نسيج الحكمة مبررا فنيا لغرض الإبيجراما ودلالتها الساخنة. وتمضى أقنعة الحيوانات المتنوعة بين : الحوت والأسماك، والدودة، والنسر والبغاث، والشاة والوعول والذئب : " شاة أخذتْ تتسلّى بمراودة وعول الغابهْ/ راودها ذئب عن نفسهْ/ فبكتْ" ؛ تعميقا لدور المفارقة والنقد اللاذع والمفاجأة بالنقائض فى موكب الإبيجراما .

وهناك نوع من المفارقة يتمثل فيما يشبه التحول الذى ألفْناه وعرفناه فى الموقف فى الدراما الإغريقية ؛ ذلك التحول الذى يواجه بين المتناقضات الصارخة ؛ مثل اكتشاف موت صديق العم ربعد المعانقة الوهمية لشبيهه فى ميدان التحرير : " لحْظتها أدركت بأن صديقى ماتْ/ فبكيت عليه ". ومثل مفارقات أخرى ناجمة عن مواجهة الآخر فى هذا الزمان العجيب الذى نحياه والذى تكمن أهمّ

معضلاته الأساسية فى العلاقة بالآخر، من ذلك : لقاء من نأمل الحبّ بين ذراعيها ونتلمسه، أو البسمة من بين شفتيها ونتوقعها : " لكنْ حين وصلْت إليها ../ خلّتْنى ومضتْ./ كان ورائى منْ تبْسم لهْ".

ومثلها فتاة المقصف.. تلك التى.. يجالسها، ويحادثها، ويغازلها، ويشاربها ..والنتيجة.. ..المفاجئة.. .. :

" شربتْ قهوتها وانصرفتْ/ وأنا ما زالتْ كلماتى ../ تتتابع نهرا من بين الشفتينْ/ وبقيت وحيدا فى المقصف../ والكل اثنينْ". لتتوحّش وحدته، ويتألّم بانفراده .

ولأنّ محور الإبيجراما وموضوعها، فيما أرى، كامن فى : هو وهمْ وهنّ، أو بمعنى أوْضح : أنا والآخر، لجأتْ، إلى جانب الأقنعة المشار إليها من قبل، إلى الحوار، الذى هو أساس نظرية التلقى بين المرسل، أو الأنا، والمتلقى، أى المرسل إليه، أو أنت أو هم، أىْ بينى وبين الآخر،ونمثّل لذلك بالحوار الدائر مع المطرب : " قلت للمطرب لمّاهزّنا اللحن:/"أعدْ"/عاود الشدو فلمْ يطربْ لما عنّى أحدْ"، وهكذا يضيع الحوار فى زحمة الحياة وتناقضاتها، وليشيع الحوار بينه وبينها فى قصائد : الحب والسلام، ودعابة، ويتطور الموقف الحوارى متمثلا فى قيام قصيدة " أنا وشيخى " – بشكل أساسىّ – على محاورات فلسفية بين الشيخ ومريده عن الحكمة. وفى ذلك تلتقى الإبيجراما مع تلك المضامين والإشارات والرموز والأقنعة ؛ ليثبت ذلك الفن – فى نظرى، وكما رأيناه عند شاعرنا، وعند عز الدين إسماعيل، وكمال نشأت، وحسن فتح الباب، وعز الدين المناصرة، وأمثالهم – أنه الوريث الحقيقى لفن الشعر. بل المنقذ المطوّر له ،فى قابل الأيام.

سيـــر الشعـــراء في شعرهم

كثيرا ما تحدث الشعراء عن سيرتهم، وحكايتهم مع الشعر على نحو وَكّد " ميثاق التجربة الشعرية الحياتية "مثلما رأينا فى:

تجربتى الشعرية للعراقى البيّاتى١٩٦٨، وحياتى فى الشعر للمصرى صلاح عبدالصبور، دار اقرأ، بيروت ١٤٠١هـ/ ١٩٨١، وقصتى مع الشعر للسورى نزار قبانى، وسيرة شعرية للسعودى غازى القصيبى (دار الفيصل ١٩٨٠)، وما كتبه الشعراء فى مقدمات دواوينهم، وهو أكثر من أنْ يحصى .

مضى غازى القصيبى ـ على عكس ما وجدناه بعد ذلك من نفْى للوقائع والأشخاص فى سيرته الذاتية الروائية (شقة الحرية) ـ لندن ١٩٩٤ـ مؤكدا منذ السطر الأول أن الكتاب يمثّل سيرته الشعرية، وقصة حياة كل ديوان. وإن كان يرى أن من الصعوبة بمكان الفصل بين السيرة الشعرية والسيرة الذاتية مقسّما إياه إلى تسعة فصول

منذ البدايات والمؤثرات، ثم يتحدث عن كل ديوان، وعنوانه، يعْقب ذلك فصلان عن الشعر وعن مختارات من شعره.

كان ذلك سردا نثريا عن حياة شعرية،أما السرد الشعرىّ غير المباشر عن الشاعر، وشعره، أو السيرة شعرا فهو أكثر من أن يحصى بناء على تأويل القول الشعرى منفردا فى قصائد، أو مجتمعا فى ديوان، مما لا يخفى على التأويل، ويهمنا هنا القول الشعرى ذاته. ومن أمثلته االصريحة : سيرة ذاتية للحزن للمصرى محمد صالح الخولانى (٢٠٠٦) .

ومن قبل ذلك نعلم ـ فى النثر الصوفى ـ أنّ (المنقذ من الضلال) لأبى حامد الغزالى (ولد ٤٥٠هـ) كان قد كتبه الغزالى بعد أن شارف الخمسين من عمره فيما يشبه السيرة الذهنية الذاتية له، وأخذ الباحثون ما كتبه عن نفسه، وسلّموا به، وأرّخوا، وجعلوه ـ من خلالها ـ .... "مفكرا "، و" فيلسوفا"...

وهنا نصل إلى كتابة أو قول : نثرى أو شعرى هو بمثابة " الاستعادة " للمواقف والخبرات والآراء والأحكام لصاحب القول، ومنْ حوله، والوجود المشترك بينهما، مع بروز ذاته، بضمائرها، أو قرائنها، لا يمنع ذلك من خيال، أو إيحاء، أو استنتاج

ونقف الآن أمام أنموذج منها لدى شاعر آخر وقف ديوانه ـ بقصد منه أو دون قصد عارضا سيرته الشعرية، وهو : فاروق شوشة..

فاروق شوشة.. سيرة ذاتية للشعر والشاعر

فى ديوانه " ربيع خريف العمر ". حيث يطرح العنوان ـ للوهلة الأولى ـ دلالتين : أولاهما تفاؤلية مستمدّة من الربيع(١)، والأخرى ـ على عكسها ـ انقباضية مستوحاة من الخريف، ثم لا نلبث أن نكتشف اكتساب الربيع المتفائل صفة أخرى جديدة من إضافته إلى " خريف العمر "، ومن هنا تبدأ صفة التفاؤلية فى التغير باكتساب الصفة العكسية بسبب من تلك الإضافة التى بادر العنوان بحمْلها، ثم قامتْ بتفصيل القول فيها القصيدة الأخيرة التى يحمل الديوان اسمها، وهى" ربيع خريف العمر ".

الطائر الشاعر / الشاعر الطائر

ونصغى إلى الأصوات الصادرة عن الديوان، وهى ـ فى مجملها ـ أصوات طائر يحكى جوانب من تأملاته وتجاربه وفكْره، وآماله وآلامه، بما فيها من إحباط، أو خيبة أمل، أو تحطّم الأحلام :

الخاصة والعامة فى خطوط مترابطة هى ـ فى ذاتها ـسيرة شعرية غير مباشرة للشاعر وشعره .

هذا الطائر الذى يسرع إلى الظهور فى القصيدة الأولى التى تتناول النشأة كما يبدو فى كلماته : السابحة على صهوات الطير، ثم يعود قائلا فى آخر الديوان فى قصيدة العنوان :

وانْجاب الليل الثلجىّ، ورفرفت الأطيارْ. فماذا قال هذا الطائر الذى تكرر ذكره فى الديوان؟، وما صفات تغريده ؟ .

إنه يحرص على السرد الذاتى، استعانة بفعل السرد التراثى (كان) :

كانت أعناق الموج .ـ كانت شمس.. ـ كنت أراوح .ـ كان هو المأوى، حيث تتجلّى أنا " الطائر "، ويبرز ضمير الطائر فى السرد الذاتى : إمّا بضمير المتكلم، منذ النشأة فى " الحرف الأول ".. فى أول بيت.. فى أول نص شعرى.. فى أول ديوان أصْدره حين أشبّ وأعْلن للشعراء : إليكم أنتسب الآن.

٩وتمثّل قصيدة " ظلال لوجه قديم " مع قصيدة " الحرف الأول " قمة السرد الذاتى منذ الكلمة الأولى : " أحدّق "، ثم تتوالى أفعال السرد الذاتى : أبحث ـ أشدّه ـ وأرخيه ـ تحلّق بى وتحْملنى ـ حيث كان الأمس طفلا ـ وصحبة صبية ـ وبنت صغيرة خطفتْ قلبى ـ وما زلت صغيرا، وتكرار ياء المتكلم بكثرة ـ وحبّ الشعر وقوله.. .. كأنه يتصل بالقصيدة الأولى " الحرف الأول "، لتشكل القصيدتان فصلا من حياة الشاعر.. ثم نلتقى بدوران العمر، واستمرار أفعال السرد الذاتى حتى آخر النصّ : " الذى قد كان ". كما يحدثنا عن العشّ الذى سبق أنْ ذكره فى سيرته

الذاتية النثرية " عذابات العمر الجميل " : (٢)

" فى عش صغير من القش والأسلاك، صنعه لنفسه فوق شجرة من أشجار الزيتون المتاخمة لبيته ـ وسط المزارع والحقول ـ وزيّنه بفروع والغصون وأوراق الأشجار. وأصبح هذا العش بيته الحقيقى ومأواه، يلوذ به وينفرد بتأملاته وخواطره وانطلاقاته، يسرع إليه بعد العودة من المدرسة، ويظل فيه حتى يهبط الغروب ويحل الظلام، ويجد فيه البديل عما اعتاده أقرانه ورفاق طفولته من لهو وعبث وشقاوة ومشاغبة ... "، ويشير إلى أن مخزون هذه الصورة أفصح عن نفسه بطريقة ما فى قصيدة " بيت فوق شجرة"، وهى القصيدة الأولى من ديوان " لغة من دم العاشقين".

أما هنا فيذكر حديث ذلك العشّ :

أبْنى فوق الشجر العالى عشّا / يصبح مأوى لغة / وفضاء تفهق فيه الكلمات / السابحة على صهوات الطير .

وإذا ما خاطب الطائر بداخله فى نجوى داخلية قال :

وحْدك سوف تحلّق دون جناحين

وإذا ما تحدث عن الطائر قال : ورفرفت الأطيار،وحين يكون فى زمرة الشعراء نلتقى بالأفعال : " ننسلّ ـ نخرج ـ نعاين ؛ " لتكون المعاينة لـ : يمام مجْهد / يتجمع فى وجه سماء فاحمْ / أمْ تلك طيور البحر تحطّ .... وطيور البحر تساقطها الأنفلونزا .

وإذا ما خاطب القصيدة فى " قيس وليلاه " ـ حيث تكون كاف المخاطبة مكسورة دائما ـ رجاها :

مدّى يدا من بعيد كىْ أطير على إشارة منك

بعد أن صدّر القصيدة بالتعبير عما يفْصل بينهما من يمّ وقلق .

ويستمر الطائر فى سيرته مع تتابع ضمير المتكلم : خوّضْت ـ جعْت ـ تغرّبْت ـ جئت ... لعلّى ـ يتصبّانى ـ وشاحى ...أبْنى ـ أكتب ـ أسقط ـ أطْلق ـ أنا ذا ـ أرجو ... وبين الزمانين : النشأة، ثم ما تلاها من مراحل العمر وتقلباته يكون الجمْع بين زمن مضى وزمن حاضر فى المشهد العالمى المعاصر : وشمس العالم تسقط غارقة... ووجه القصر الأبيض يشمخ.. الكون على أطراف أصابعه.. والزمن الحاضر مملوك.. والقصر الأبيض يجْبهنا ..... .ليندمج ـ فى خضمّ الهمّين :المحلى والعالمى ـ ضمير المتكلم مع ضمير الجماعة، ويتوحّدان حينا مع زمرة الشعراء، وحينا مع القصيدة ذاتها : نتجرّأ ـ ننسلّ ـ نتجمد ـ نخرج ـ نغادر ـ يجبهنا ـ يسخر منا ـ نطوف به ـ نشاكسه ـ رحنا نسأله ـ أنّا ـ نثرنا ـ نفتح ـ أشرْنا ـ علينا ـ يفاجئنا ـ يحملنا ......

وما دمنا فى البحث عن الطائر الذى هو الشاعر فإن السياق يشدّنا إلى مبتغاه الكامن فى القصيدة، تلك التى تمْثل فى فصول العام جميعه ؛ لتحتلّ عالم الشاعر بأسْره، وهى، بهذا التجدّد، تعيش فى ربيع دائم ؛ فهى خصبة ولود ودود ذات رحم خلاّق هو أساس حفظ النوع : النوع البشرى، والنوع الإبداعى ؛ ولهذا امتزجتْ التسميتان المؤنثتان : المرأة والقصيدة ؛ ولهذا، أيضا، أهْدى إليها ديوانه هذا، وهو ربيع سبعينياته قائلا : " إلى امرأة ملهمة اسمها القصيدة "، وبذلك تزدوج مهمة القصيدة ؛ فتكون ملهمة، وملهمة معا ـ بفتح الهاء وكسرها ـ وذلك جانب من جوانب الخصوبة تغنينا عن

البحث فى نظريات الإلهام والإبداع القديمة والحديثة على حد سواء .

مخاطبة الأنداد والبكاء على الأحلام

ويتجلى الاندماج مع الجماعة، والهمّ العام فى خطابه لشاعر عربى جاهلى، وزعيم تغلبى له تاريخه، ينتمى إلى قبيلة من أعظم قبائل الشمال العربية، لها شهرتها فى شدة البطش وكثرة المفاخرة هو "عمرو بن كلثوم" الذى ثأر لكرامة أمّه ؛ فغضب وقتل الملك بالسيف ؛ فصار شعره مصدرا تاريخيا واجتماعيا وقوميا، يذكر ذلك الشاعر كما يذكر مواطنه " المهلهل "، وكان من ذريتهم بنو حمدان أصحاب حلب، وأكبر ملوكهم : سيف الدولة الحمدانى (٩١٥ـ ٩٦٥ م)، وشاعر الحمدانيين أبو فراس الحمدانى (سبق أنْ سافر الشاعر إلى " أصوات من تاريخ قديم : سيف الدولة، وأبى العلاء، وعنترة " فى ديوانه العيون المحترقة ص ٢٣٠ـ ٢٤٤، الأعمال الكاملة، ط الهيئة القاهرة ٢٠٠٤) ؛ ولهذا يصل الطائر المعاصر نسب الأحفاد بالأجداد :

* يتصبّاك زمان الكرّ والفرّ / ويزْدان على مفْرقك العالى هلال السعد /يرتاح على تاج الزعامةْ / سيد أنت ، فلا تحتاج منْ يسمّيك / أو يدْعوك سيفا تغلبيّا / نسب يمتد حتى " حلب الشهباء " / يختال الحفيد الحرّ / سيف الدولة البكر ...

الشاعر والشعراء

يتصدر الديوان خطاب صادر من الشاعر فى نصّ مصاحب هو الإهداء الذى يقرر أنّ المرأة القصيدة والقصيدة المرأة، ثم يحدثنا عن بداياته الشعرية منذ أول مقطع، ليكون الشعر بستانه، وتفاحته،

تماما كسيدنا آدم، ويكون عشّه، وشجرته، ويحدثنا عن المسوّدات الشعرية فى إبداعه أو تنقيحه كالقدماء: "أكتب أول حرف/ أسقط قبل كتابته آلاف الأوراق الذابلة.. .. يا حرفا لا يشبه إخوته يطوى أوراقا ذابلة .."، وحين يكون الخطاب بالكاف المكسورة تكون الأنثى هى القصيدة فى الديوان كله .

يضاف إلى هذا الخطاب مخاطبته الشعراء جميعا، وهو واحد منهم، ومنْ حولهم من البشر من خلال عدّة أزمنة ونوعيات، مبينا أزمة الشعر والشعراء، والفكر والمفكرين، والحب والمحبين :" الآن ما عدت يا ليلاى قبلته / ولم يعد قيسك الشادى بمجنون "، ويستعيد :" زمان الوصل، وجادك الغيث "، ويتّحد ويتوحّد مع هؤلاء الشعراء والرّائين (وهم بمعنى الشعر والشعور) تبعا لاتحاد المنهج والغاية فيما بينه وبينهم.

وكأنه يرثى الشعراء جميعا، فنجد عمرو بن كلثوم، وزرقاء اليمامة، والحمدانى، وابن زيدون، وقيس منتقلا بين أزمنتهم وزمننا الذى هو :" هذا الزمن المجنون يصمينا "، مع صفات أخرى الزمن : قتاد ـ المجنون ـ الوعد مع هول الصيحة، والحلم المولّى، وهكذا يبرز ضمير السارد الذاتى : وأنا أصغى، وأدنو منك ـ إنّى وابْن كلثوم طريحان، كلانا مطلق فى عرْى هذا الوقت ـ نحن مشدودان للحلم الذى ولّى، وللأرض التى طالت بها الأحزان ـ نحن مشدودان للحلم الذى ولّى، ولن يأتى .

وإلى جانب ذلك الاستدعاء الموظّف فنيا يكون توظيف اللون ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ رمزا لموقع الشعر ومستوياته ودرجاته

؛ فهو يصبح نورا أخضر فى العينين، ويفيض فى "عربدة الألوان الوحشية"، ويقترن بالصوت، ويكشف الزيف الخادع والكلم اللمّاع، فى فلول الضوء الغارب.. وجها شفقيا للحزن، ويكون مشبوب الشعلة.. فى شفق المشهد ـ مبهور التلاوين. وما إلى ذلك من ألون تصوّرمهام الشعر ووظائفه .

درجات الصوت

برز الصوت فى الديوان ؛ فحين ينسكب ربيع خريف العمر يكون :" مختلط الأصوات، ومرتجف الأنفاس / ومضطرب النبضات".

ويكون الشعر جامعا بين الصوت واللون : " أنت الصوت، وأنت اللون "

ومن حوله تتعدد طبقات الصوت ودرجاته بين :

تفهق:

وفضاء تفهق فيه الكلمات، وقد فصّلْنا القول فى تفهق بما يبين درجة الصوت هنا.

والصيحة:

قبل أنْ تدركنا الصيحة فى هول القيامة، ولهذا عودة عند الحديث عن التناص. أما الصيحة والصياح والصيح والصيحان فهو : الصوت بأقصى طاقاته أيّا كان مصدره، والغارة يفاجأ بها الحىّ. لكن المعجم التاريخى للكلمة نقلها مع الاستخدام القرآنى إلى العذاب، والهلاك. قال تعالى :" فأخذتْهم الصيحة "، و" وأخذ الذين ظلموا الصيحة "، والواضح أن مقصد الشاعر يتجه إلى المعنى الصوتىّ الكامن فى الاستخدام القرآنى .

وعزيف:

وليس غير عزيف الريح يؤوينى .

وعزيف الرياح ما يسمع من دويّها وصوتها، ومنه عزيف الرمال إذا هبّت الرياح، ويقترب منه عزيف الجنّ، أى جرْس أصواتها، وعزيف الرعد، " والعرب تجعل العزيف أصوات الجن "، وبذلك يقترب الشاعر من درجة الصوت الحادة الشديدة المدوية المؤثّرة، ويتباعد مقصده عن أصل المادة اللغوية فى مجال اللعب والملاعب والملاهى والمعازف والأنْس .

وبقدر ما وظّف الشاعرطبقات الصوت ودرجاته وإيحاءاته ودلالاته فى مجال نقد الواقع ومجابهة سلطته وتسلّطه ـ يعرّى سلوكيات البشر لا عن الطريق تلك الدرجات الصوتية. بل عن طريق تنويع الصوت اللغوى، ومواضعه فى المفردات والتراكيب، والصلات النحوية فيما بينها على نحو ما نرى فى :

" سيْل فتاوى العصر ـ جوهرة السلطان وسلطان الجوهرة ووميض بريق الزيف الخادع والكلم اللماع ـ ووجه القصر الأبيض يشمخ حين يطلّ فتزدحم الرؤيا / الكون على أطراف أصابعه والزمن الحاضر مملوك يجثو بين يديه والدنيا ماثلة تتنظر الإذن ... والقصر الأبيض يجْبهنا / يسْخر منا.. ويغمغم مزموم الشفتين بحديث النقمة والبغضاءْ /يخرج ـ لو شاء ـ لسانا لجميع خيالات الشعراء ".

وفى وسط الانفلات من المناسبة الدينية والروحية بانقضاء شهر رمضان تكون السحابة المادية ـ الماثلة فى سماء القاهرة ماديا، وفى القلوب والصدور: سحابة الآثام روحيا ـ تكون سحبا روحانية :

ووجمْت حين رأيت من فوق العباد / سحابة سوداء تفترش السماء وتكتم الأنفاس / قلت لعلها آثام ليل المارقين تجمعتْ/ من بعد ما اجترأوا على ساح الحمى ... ومن فوق الرءوس سحابة الآثام .... فاخلعوا عنكم قناع الزيف///يذكرنا بديوانه " أحبك حتى"(٣)

حيث نجد فى ذلك الديوان الماضى قصائد : "رهان "، و" شبيه زماننا"، و" خدم "، و"كلهم يعرف نفسه "، وهى قصائد تعرّى النماذج الفاسدة، وتصفها، وتكسشف سوْءاتها، على نحو ما تطوّر فى الديوان الذى بين أيدينا ؛ حيث نجد ذلك النقد لسلوكيات البشر من حوله ما يصل إلى التصريح :

للذى شهد الفساد.. والطبع اللئيم.. وصيادى مغانمها وقناصى مواسمها مرتادى مآثمها ومن تاقوا إلى الفتك السريع ... والذيل الذى لم يعتدل.. وقناع الزيف والوجه الكذوب المستعار.. والصغار والاقتناص والافتراس ليكون الختام:

هذا فساد الليل موصول بأوبئة النهارْ

العصر له فرسانه / وخفافيش لياليه.. وتأمّل فى الدمى.. يسعيْن لما فى الجيب..

ولينقد عصرا بأكمله فى مواجهة صريحة حازمة مع التاريخ والنفس ومع الماضى والحاضر على حد سواء، اتصالا بخطّ الذاتية الذى تناولناه فى موضع آخر من حديثنا : " وحوّم طائر الغربة / على أنقاض جدران مهدّمة، وأطلال تعشش فى زوايا النفس / وحلم طار / يذْروه نعيق البوم والغربان ووجه غابْ / أسائل عن دد وأمانْ / وعن عمر مضى / سرقتْ لياليه، وبيع بأبخس الأثمان/ وعما لم

يزل حيا ومسجونا بأعماقى / يصارع صولة القضبان / وينفض وجه تاريخ بلا عنوان / ويحلم بالذى قد كانْ! " . الخطاب الماضى فى المرحلة المتطورة ذاتها امتداد طبيعى لما سبق أن رأيناه فى بداية المرحلة فى " أحبك حتى البكاء " (٤) كما أسلفنا.

الزمان والمكان

لا ينفصل الزمان عن المكان، فى امتزاجهما فى العمل الأدبى ؛ إذْ يمثِّل الزمان الحركة الداخلية والدلالات الإنسانية فى العمل، ويمثل المكان الجانب الخارجى للموضوع الشعرى ؛ لنقف على صورة الواقع من خلال صفات زمانه :

اصطلينا بقتاد الوقت، فى زمان الكرّ والفرّ، وهذا الزمن المجنون يصْمينا، وزمان الوعد ممطول ، وعرْى هذا الوقت ـ هذا فساد الليل موصول بأوبئة النهارْ.

ولنتعرف على هذه الجماعة التى ينتمى إليها من :

* الشعراء، ومنْ فى حكمهم من المفكرين والأحرار، وأصحاب الرأى : أعلن للشعراء : إليكم أنتسب الآن ـ يخرج ـ لو شاء ـ لسانا لجميع خيالات الشعراء ها أنا أبحث عن رؤيا، وأسترجع "زرقاء اليمامة "..

*البشر منْ حوله، وما يعانونه فى الأزمان المتلاحقة، وحلمهم الذى تولّى، وواقعهم المقنّع بأقنعة الزيف .

* أسرة الكون، والعالم بين استبداد القوىّ، واستسلام المغلوب .وهنا نجده محدّدا الزمان ببداياته، وتسرّبه من بين أيدينا :

حين أشب ـ أنتسب الآن ـ سيل فتاوى العصر ـ غصّة الوقت ـ

بعض وقود الوقت ـ عرْى هذا الوقت ـ طىّ العمر ـ لا نرى أبعد من يوم، ولا ندرك ما نحمل من أعباء إرث متقادم وهوان متراكم لم يعد متّسع يحوى النقيضيْن ... فلنكن بعض وقود الوقت. بل يذكر التاريخ صراحة ـ فى عرْى هذا الوقت ـ فى لظى اللحظة، ويسأل ابن كلثوم : " كيف أخْلفْنا المواعيد طويلا ؛ لنكون أمام زمان : الكرّ، والوعد.

وتنوّع هذا الزمن بين : الزمن الماضى:

كنت ـ كان ـ كنا (بما يحمله فعْل القصّ التراثى من سرد ودلالة زمنية) ـ يحمل نعش الوقت ـ الرحلة طالتْ ـ فلول الضوء الغارب ـ آخر ضوء ـ أعرْنى بعض الزمان الذى كنت ـ زمان بالوصل يشعل دنياى /هتاف كأنه عودة الروح ـ وزمان راحل ـ فى زوايا الأمس ـ فيمضى العمر ـ يدور العمر والدنيا كغمضة عين ـ فإذا الأعمار قد ضاعت سدى ـ تحتوى زمنا أوقاته انطفأتْ ـ مدّتْ إليك زمانا ـ وزمان راحل ..

والزمان الماضى مع : عمرو بن كلثوم، وقيس، والحمدانى، وابن زيدون

أو الزمن القادم : لغة للزمن القادم ـ ظلام قادم ـ مازال فى الوقت مدى، وزادا للذى يأتى من الأيام ـ هل هذا نذير الفجر قد أوْشك ؟ ـ أنّ القادم الفاجع ما يبقى لرحلتنا ـ قبل هجوم الليل وجذْب الوقت، وتكتنز قصيدة " الفضاء السكندرى " بالوقت وتسربّه وانفلاته، بل تقوم على عمده وقواعده، وفيه ما يمكن أن يؤوّل فى نطاق حقبة من حقب السيرة الذاتية : المحاق ـ شمس المغيب لملمت الذيل وجرّتْ

خيوط مئزرها الواهن ترخى أفولها فى نطاقه لا أرى غير لحظة ـ غصة الوقت ـ برودة العمر ـ سهم مسدد فى اتجاه الغيب.. فأعرْنى بعض الزمان الذى كنت؛ ليتراسل الزمن الحاضر مع الأزمان الجميلة الماضية ؛ بكاء على الحاضر، وعزْفا على أوتار النشيج القومى فى رثاء المدن العربية، ومفتاحها المقولة الأندلسية النابعة من صدى المحفوظ من تراثنا فى : "زمان الوصل.. هل يواتيك زمان الوصل ؟ "، وفى " جادك الغيث " وهو عنوان نصّ قديم لابن زيدون جعله الشاعر قصيدة أخرى متسائلا : "هل تصبّاك زمان فات"، ومكْملا النص التراثى المتعانق مع الواقع المأساوى المعاصر ؛ لتتبادل فلسطين البكاء مع غرناطة فى موكب الفقد : جادك الغيث إذا الغيث همى، وسقى الله صبانا ورعى .

وهنا نجد انشغال شاعرنا بالزمن باعتباره شديد الارتباط بالوجود، سواء أكان الوجود الذاتى الذى يرتبط بالإنسان، أم الوجود الموضوعى المرتبط بالكون والحدث والمكان والموقف انطلاقا من نمطين من الوجود : أحدهما ذاتى، والآخر فيزيائى، يقابل كلاّ منهما مصير حتمىّ هو : العدم .

الانتظار الزمنى

والإحساس بالبعد الزمانى ضارب بجذوره فى أعماق شاعرنا. بل الشعراء والأدباء جميعا ؛ ففى عام ١٩٤٨، ومن أصداء ويلات الحروب، والبقاء والفناء كتب " صمويل بيكت " مسرحيته " فى انتظار جودو "، المنشورة سنة ١٩٥٢، وكتب " كفافيس " قصيدته " فى انتظار البرابرة " وتجاوبتْ أصداء مسرحية صمويل بيكت فى

أدبنا العربى الحديث، كتب صلاح عبد الصبور " انتظار الليل والنهار " فى ديوانه " تأملات فى زمن جريح "، وكتب عبد الوهاب البياتى " الذى يأتى ولا يأتى " قصيدة حمل الديوان اسمها، بل إن مفردة " الانتظار "، ومفردة " المجىء " نجدهما مقترنتين بالوجود والعدم، أو الحياة والموت، وهما طرفا الزمن، نلتقى بهما لدى كثير من الشعراء ؛ فهى "انتظار شجرة " عند محمد عفيفى مطر، وهى " فى انتظار جودو " عند كل من : سميح القاسم، ومحمد القيسى، وهى " أدعو الذى لا يجيب " عند أبى سنّة، وهى " أغنية للمطر الذى لا يجىء " عند عبد المنعم عواد يوسف (٥).

وهى عند فاروق شوشة فى ختام قصيدة "جادك الغيث " فى رحلة بين أزمنة الشعراء وصولا إلى قوله فى نهاية القصيدة : " وتساءلْ : هل يطول الانتظار ! "، وفى موطن آخر :" انتظارا للذى يأتى فلن يأتى سوى الموت المزاحم "، وفى موضع ثالث : " وزادا للذى يأتى من الأيام "، وكان قد اتخذ هذا المعنى عنوانا لديوانىْ : " فى انتظار ما لايجىء "(٦)، و"وقت لاقتناص الوقت ".

ومن انتظار ما لايجىء تكون حدود المسافات :

تزيل العزلة فى المابين.. ووجه يبحر فى المابين.. ويلهو بين غريمين..

ومن هذا التضاد فى انتظار ما لايجىء يكون التقابل بين " الموج والغيم، والمعنى واللامعنى ... ولنبحث عن المعنى الذى فرّ وعن لفظ بلا معنى يواتينا "، وكأننا نبحث عن المعنى الضائع

الأحلام والسرد الذاتى

وربما جاز لنا دفْع ما قد يتبادرمن توهّم التأويل المفْرط فى

تفسير ذلك التأخّر فى موقع القصيدة التى حملها الديوان عنوانا إلى خاتمة الديوان بقيامها بدلالة بالغة، ألا وهى الارتباط الحميم بين مقدمة الديوان وخاتمته ؛ لتكون الخاتمة بمثابة البلورة لما سبقها عبْر المدى الواقع بين مرحلتين مهمتين فى حياة الإنسان هما: الصبا والشيخوخة، وعبْر مراحل التطور فى الحلم الفردى والجماعى، ومن ثمّ، إعلان خلاصة التجربة الفنية والحياتية والعملية لهذا الطائر المرهف، أى الشاعر، بما تحمله هذه القصيدة الخاتمة من أكبر قدر من دلائل السرد الذاتى من : ياء المتكلم فى قوله : يتفيؤها دربى، أو التحام الذات بالجماعة التى تنتمى إليها فى قوله : ماذا لو أنا أحكمْنا باب سياج اللحظة ـ ونثرْنا فى وجه الصبح الطالع ـ وأشرْنا ـ وحلم يحملنا.. أو إحلال النجوى الداخلية(٧) (المونولوج الداخلى) مكان السرد الذاتى، أو مساندته ودعمه ؛ لاستظهار مكنون النفس واستبطان خفاياها، وأسرارها، والنجوى الداخلية فى الشعر أكثر التصاقا بصاحبها عنها فى فنىْ القصة والمسرحية برغم ولادتهما فى مهادهما ؛ ففى الفنين الأخيرين تلتصق النجوى بالشخصية لا بالكاتب .

من نجوى شاعرنا الداخلية :يجْرفك الخوف من الموت / وتسْحقك الرؤيا / هلْ نفدتْ بطارية قلبك / حين تعدّل منك العزم؟، فأقلعت الأحلام الموعودة ـ دخلتْ شمسك / فانسكب ربيع خريف العمر / ربيع قاس مزدحم... مختلط الأصوات، ومرتجف الأنفاس...وهو عجول يمضى ... يتنصل من أعباء ملاحقة الأيام / فلا معنى للأيام ..

فى القصائد الثلاث الأولى : الحرف الأول، وحوار الموج والغيم، والفضاء السكندرى تبرز النجوى الداخلية راسمة الملامح الذاتية فى سيرة الشيخ السارد، أو الطائر المحنّك، أو الصقر الخبير العجوز، وبخاصة فى نجوى الوقت : غصّة الوقت تعتريك فحاذرْ / هذى برودة العمر / أشعلْ نيران جمر تصبّاك.. لست تدرى ...فأسرعْ.. وبادرْ ..

لتمضى الغصة عبْر مرحلتين : توقف الروح.. ثم.. تسرع تعتريه.

وتمضى قصيدة "جادك الغيث " مع النجوى الداخلية، وحديث النفس منذ المطلع : ظامئا جئت، وكاف المخاطب، وأنت، وتنوع الاأساليب بين : الاستفهام ،والنهى، والأمر فى كثرة لافتة ؛ ليجتمع الأمر والاستفهام فى آخر القصيدة :

وتساءلْ : هل يطول الانتظارْ !

وما بين البدء والختام يكون الاعتراف ؛ اعتراف القائد المقاتل تحت ظل شجرة باقية بين أطلال المعارك :

أنت محتاج إلى قيلولة.. مسكون بوهم الموت والبرج الذى يعلو ويعلو دبّ فيه الرعب.. عاثتْ يد الغربة فى سمْتك.. اهتزتْ خلاياك.. العود قد جفّ وماء النهر قد أفْسد والأشجار من غير ثمارْ ؟.. واستثْمرْ حصاد العمر فى بورصة حظك ـ هل نفدتْ بطارية قلبك حين تهدّل منك العزم .

وقد يجتمع إلى النجوى الاستفهام فى مطلع قصيدة " جادك الغيث ": هل يرويك ماء النيل أو دجلة أو أى مياه عذبة تأتيك من أى مكان ؟

وتمضى القصيدة كأنها مرثية للشعر والشعراء، وكأنها موقف تجاه شبح الموت، موث الشعر والشعراء وحاجتهم - جميعا بما فيهم هو وصاحب جادك الغيث : ابن زيدون، ومن ذكرهم فى "موعد مع اليمامة "، و" قيس وليلاه "، والخيوط المشتركة بينهم جميعا - حاجتهماإلى الغيث، مع ملاحظة فعل الأمر : " قف منتظرا أنْ يمطر الغيث، وأنشدْ : جادك الغيث.. "، ومعه أفعال الأمر : أقلعْ - تساءلْ ... ومع الغيث يكون سر تكرر ذكر النيل ودجلة.

ولعل أقرب نماذج النجوى الداخلية ما تضمه قصيدة العنوان، وأبلغها هذا المقطع - مع ملاحظة تكرار جملة : "دخلتْ شمسك " :

" ما أصغر هذا الكون الهاجع - فى عينيك (بفتح الكاف) - وما أضيق هذى الدنيا /مختنق أنت، فحاذرْ ماء فى رئتيك ومحتقن فى وجهك / يجرفك الخوف من الموت / وتسحقك الرؤيا / هل نفدتْ بطارية قلبك حين تهدّل منك العزم / فأقلعت الأحلام الموعودة ..... دخلتْ شمسك / فانسكب ربيع العمر ..".

تتبادل النجوى الداخلية الدور مع ضمير المتكلم الذاتى منذ الكلمة الأولى فى الديوان (أكتب) حتى آخر مقطع فيه (يحملنا)، ومنه :

أنتسب - خوّضْت - جئت - أقضم - أبنى - أكتب - أسقط - أطلق - كنت أراوح - أنا ذا شاخص على رفرف البحر (مرتين ص ٢٣، و٢٦)، أسْرجْت - أحاكيه - أضحى - أظنه صادق الوعد - ألفْنا .

المكان:

وفى تحديد المكان الخاص دلالة مهمّة نابعة من مكان أثير لدى

الشاعر، وهو شجرة القرية التى ولد ونشأ بها : قرية" الشعراء " قرْب دمياط، والتى سبق أنْ تحدث عنها فى سيرته النثرية بكتابه" عذابات العمر الجميل " (٨)، وها هو ذا بعود ليذْكرها هنا فى سيرته الشعرية منذ قصيدة النشأة :وأبنى فوق الشجر العالى عشّا / يصبح مأوى لغة / وفضاء فيه الكلمات.

يبدأ تحديد سيطرة الماء على المكان من " بعض مسيل الماء "، و" سحاب يمطر "، و" الموج والغيم "، و" قلب اليم "، و" هذا اليم يفصلنا "، و" وجه يبحر فى المابين "، و" طيور البحر "، و" رمل الشاطىء "، و" مد الحلم ومد البحر "، و"الماء والصحراء "، و" الفضاء السكندرى "، بما تحمله القصيدة من تكرار ورسْم لملامح البيئة المائية : " الفضاء السكندرى يتصبانى.. الفضاء السكندرى ينادينى ويصمى.. الفضاء السكندرى يناديك "، " هتاف كأنه عودة الروح " و" ماء النيل "، الذى يحتل قصيدة كاملة فى ديوانه " سيدة الماء "(٩) ، ودجلة " وذلك فى قصيدة مائية هنا هى " جادك الغيث " .

كما نراه فى مزج بين المكان الخاص والمكان العام إلى موقعنا فى الكون، أو فى لوْحة التاريخ : ننسل نغادر قلب اللوحة.. فى شفق المشهد - الكون الذى يهوى علينا والجماجم - فى صحارينا - أو أى مياه عذبة تأتيك من أىّ مكان - شمس العالم - القصر الأبيض - الكون - يد الدنيا - سماء داكنة مفتوحة / تملؤها جلوات الدنيا.

أطوار الأحلام:

وبين هذا وذاك تكون المواجهة بين :

الحلم فى مراحله، وأطواره : أطْلق فى الأغصان الملتفّة حلم

تشكّل برعمها الموعود ـ أقضم من تفاحة هذا الحلم ـ لك أيضا مدّ الحلم ومد البحر ـ الصدر المتْرع بالأحلام ـ رؤى فاتناته، مثلما الحلم انعطافا ـ لمْ يعدْ متسع يحوى النقيضين / ولا رفّة حلم كاذب يغرى بأنْ تطبق عينيك ـ نحن مشدودان للحلم الذى ولّى.. ولّى ولن يأتى ـ غاصتْ وغابت كحلم ـ أزيّن أحلامى به ـ وحلم طار .

انتهاء إلى الشيخوخة : شمس المغيب للمتْ الذيل ـ هذى برودة العمر ـ ووجه المصير ـ ما الذى تملكه الآن جذوع يابسة ؟..

وحتمية المصير الإنسانى المتمثل فى الموت : لن يأتى سوى الموت المزاحم

لنقف أمام البوْن الشاسع بين صدر العمر بأوراقه المتفتحة، وأحلامه الخضراء من ناحية، وخبرات العمْر وتجاربه بعبْراتها وعبراتها ـ بسكون الباء وفتحها ـ معا.

فى الديوان تكون المرحلة الفنية الجديدة التى بدأتْ مع " أحبك حتى البكاء " قد بلغتْ أوجها فى سمات أسلوبية تبدو فيما سبقت الإشارة إليه ، وعلى مستوى المفردة والتركيب.

توظيف المفردة:

توظيفا ذا حسّ لغوى يرتبط ارتباطا شديدا بتحديد دقيق لدرجة المعنى، وتوجيهه وتأويله. قال :

العينان لم تغتمضا، واستحال النوم.

ولم يقل: لم تغمضا ـ والغمض والغماض والتغماض والتغميض والإغماض بمعنى واحد هو : النوم ـ لأنّ لم تغتمضا تعنى : ما ذقْت نوما، وهذا ما ناسب الجملة التالية : واستحال النوم .

وفضاء تفهق فيه الكلمات:

ولم يقل : وامتلأ الفضاء بالكلمات ؛ لأنّ الفهق : الامتلاء والاتساع، ولأن الأصل : الفهقة أول فقرة من العنق تلى الرأس، أو هى مركّب الرأس فى العنق، ويقال أفهقت الإناء، وبات الصبى على فهق : امتلأ من اللبن، وفهق الغدير بالماء : امتلأ، وهنا القصد الفنى من الشاعر المتجه للفيض والزيادة .

وعنبره : والعنبر : الطيب المعروف، لكن شاعرنا يقول عن السحاب : يسكب عنبره، وهو هنا لا يقصد الرائحة ـ بطبيعة الحال ـ وإنما يقصد : الشدّة المنسكبة من السحاب، وفى اللسان :" عنبر الشتاء : شدّته، قال الكسائى : أتيته فى عنبرة الشتاء أى فى شدته. ".

يعترى نفسى بهر

والبهر : الغلبة والقهر، ومنه : باهر بمعنى : عال غالب ظاهر عليه .

ويندرج فى هذا السياق بعض ما نذكره فى مفردات التناص القرآنى فيما سيأتى .

أو توظيف العامية وتفصيحها:

على نحو يحيى فى العامية جوهرها الفصيح، ودلالاتها الهامشية البليغة :

حتى يعود لأصله الذيل الذى لم يعتدلْ

يخرج ـلوشاء ـ لسانا لجميع خيالات الشعراء !

وتوظيف التركيب:

وفيه نرى سمات صوتية بتعانق فيها الإيقاع مع المعنى فى شكل يتجاوز القدرة الكامنة فى البديع إلى شىء من التصريح بالمقابلات

الهادفة، والنقد اللاذع، والتهكم الحادّ ؛ استعانة بإعادة الترتيب لمواقع المفردات :

نشيج الريح ونسيج الروح .

جوهرة السلطان وسلطان الجوهرة.

تنسلّ وننسلّ ..

نتجمد فيها تتجمد فينا .

قلب الماء سماء وسماؤك ماء.

نجم سماء وصبابة ماء .

أو استعانة بتناسب قوافى الكلمات، وحسن التقسيم فى تراكيبها، وتقصّى حالاتها واحتمالاتها :

انشقاقه وانسحاقه .

صيادو مغانمها، وقناصو مواسمها، ومرتادو مآثمها

أوقاته انطفأتْ / أشواقه خمدتْ / أسراره دفنتْ.

وصولا إلى ما يشبه الخلاصة والنتيجة :

هذا فساد الليل موصول بأوبئة النهار .

وتتراسل بعض التراكيب مع تركيبات أثيرة لدى الشاعر فى دواوين سابقة مثل :

فمن يبحث عن لؤلؤة المعنى الذى فرّ ويؤوى ساكنيه ؟ ..

وأرى فى عمق لؤلؤتيه كنز عالمنا

مذكّرا بقصيدة فى ديوان (لؤلؤة فى القلب) (١٠)

وأعلن للشعراء : " إليكم أنيب الآن ...

فى القصيدة الأولى " الحرف الأول " مذكّرا بقوله من قيل فى

قصيدة " انتساب " وهى الأولى من ديوان " هئت لك " (١١)

وابتكار الصورة الرامزة المتحركة، والتصوير الرامز المتحرك :

من ذلك على سبيل المثال :

أو صيادين بأيديهم سكّين الذبح ... صيادو مغانمها وقناصو مواسمها ومرتادو مآثمها

رمضان ولى، فانتبهْت / رأيت من فوق المآذن والقباب / قمرا وديعا أخضرا / بيديه منديل الودا ع مرفرفا

وتفيض قصيدة الفضاء السكندرى بأبنية تصويرية فائقة، وفيها نهج فنى جديد لدى الشاعر يوظف فيه الحركة، ويعقد ألْفة بين مضمون الصورة رموزها بدلالات الواقع الملموس على نحو يجعل لوقعها أثرا متجددا .

وتنوع التناصّ الدينى، والروحى، والصوفى، والشعرى:

هئت، متناصا مع الآية الكريمة ٢٣ : يوسف، ومع عنوان قصيدته " هئت لك " ص ١٠٣ فى ديوانه بهذا الاسم (١٠٠ـ ٢١٩، الأعمال الكاملة، الهيئة مج٢، ٢٠٠٤) .

رفرف، متناصا مع الآية الكريمة ٧٦ : الرحمن .

القمر فى محاقه، وسباقه، وانشقاقه، وانسحاقه ..إلخ ما نجده فى قصيدة " فضاءء الإسكندرية "، وقد تكرر ذكر القمر فى القرآن الكريم، ومنه سورة القمر، ويكثر التأويل لقمر الإسكندرية.

زمان الوصل، وهو ما يذكرنا بالشاعر الأندلسى الكبير ابن زيدون .

وصفْو أظنّه صادق الوعد : ووصْف الوعد بالصدق ورد ورودا

كثيرا ؛ فهو فى آيتىْ : ٢٦: الأحقاف، و١٢٢: النساء، وفى آيات من سور: يونس، والرعد والكهف، والقصص ،والروم ،وفاطر، والزمر، وغافر والجاثية ،والأحقاف، وآل عمران.

رمضان ولّى ، وهى قصيدة يتفق عنوانها مع عنوان قصيدة شوقى. لكنها تتغيى فوق ما تغياه أحمد شوقى فى قصيدته التى مطلعها (١٣) :

رمضان ولّى هاتها ياساقى   مشتاقة تسعى إلى مشتاق

وتوظيف كلمات تراثية مثل : الورى، وبهْر، وقد تناولناها من قبل،

والطيف، الذى يحتلّ منزلته فى تراثنا الأدبى.

أسائل عن دد وأمانْ، ودد : اللهو واللعب.

أو التفاعل مع النص القرآنى:

وحاجم من سموم، والسموم : الحر الشديد النافذ فى المسام، تناصا مع الآيات : ٤٢ : الواقعة، و٢٧ : الحجر، و٢٧ : الطور .

لم يبق من خجل يدعّهمو، والدعّ : الدفع بعنف وقوة وغلظة وإزعاج، تناصا مع الآية ٢ : الماعون، و١٣ : الطور.

فى ظل نخيل راح يسّاقط

إنه المهل فلا تقربْ، والمهْل : عكر الزيت، أو النحاس والحديد المذابان، تناصا مع الآيات : ٢٩ : الكهف ،و ٤٥: الدخان ،و٨: المعارج.

ما الذى يجعلك الآن تجافى مضجعكْ، والتجافى التباعد، تناصا مع الآية ١٦: السجدة .

يرتاح عند شدّ وثاقه، والوثاق : الربط والشدّ، تناصا مع الآية ٤ : محمد، و٢٦: الفجر .

تلقيك فى جبّ سحيق الغور فى ليل طويل أفزعكْ، والجبّ : البئر بعيدة الغور، تناصا مع الآيتين : ١٠، و١٥ : يوسف .

أو التفاعل مع النص الشعرى التراثى:

خفف الوطء، وتطأ قديما، مذكّرا بنصّ :

حفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلاّ من هذه الأجساد

أو التفاعل مع النص الصوفى فى التجلّى :

هذا جديده فى تجلّيه

ورأيت ضوءا سال منه وجلوة تكسو الشواهق والذرا

فتلمع البحار وينجلى وجه الثرى

كلانا مطْلق فى عرْى هذا الوقت أشواق التجلى

قد كنت جلوة روحى

ويتكرر ذلك التناص فى قصائد بأكملها، بما فيها من استدعاء نماذج بشرية تراثية. هذه القصائد هى : موعد فى اليمامة، وقيس وليلاه، وجادك الغيث .

وتوظيف التكرار

ومنه تكرار تركيب :" الفضاء السكندرى " أربع مرات فى القصيدة ص ٣٠.

وتوظيف صيغة المفاعلة، بما فيهامن الدلالة على تفاعل الأطراف، أو تناقضها، أو تصادمها، أو طموحها وتنافسها وتكالبها، أو مجاراتها، أو محاولاتها :

يلامس بعض سياج الصمت ١٢ـ تكاد تلامس تاج الغيم ١٣ـ كنت أراوح ١٤ ـ نغادر قلب اللوحة ١٥ـ القول المراوغ ٣٢ـ إنها الأرض تضيق الآن من تحت غريمين لدودين ومن بينهما التاريخ حتى يتصادمْ ٣٥ ـ الحزن المسالم ـ الوعد المداجي والمساوم ٣٣ـ ويتابع المتناحرون على الحياة سبيلهم ٤٠ ـ أنّى اقتربت، وأنّى فى تلامسنا أعالج الصهد

وإسهام المفعول المطلق فى حركة المعنى:

وبخاصة فى الفضاء السكندرى، ومن ذلك :

٢٣ جنونا اندياحا ٢٤ انعطافا مثولا

وبروز الاستفهام : هل ـ متى ـ ما ـ من ـ كيف ؟ (على نحو يذكّرنا بشيوع الاستفهام فى ديوان (موّال بغدادى):

هل نتجرأ ؟ ـ متى ترتطم برمل الشاطىء والأشواق ؟ ـ هل هذا النجم هواءً أم موسيقى جمّدها الضوء ؟ ـ فهل ثمّ مفرّ ؟ ـ ما الذى تملكه الآن جذوع يابسة ؟ ـ فمن يبحث عن لؤلؤة المعنى الذى فرّ ويؤوى ساكنيه ؟ ـ كيف أخلفنا المواعيد طويلا ؟ مخاطبا ابن كلثوم :

هل يرويك ماء النيل أو دجلة أو أى مياه عذبة

وتلك الأبنية من المفردة والتركيب تصبّ فى بناء أكبر هو ما شيّده الديوان من أبنية موسيقية يبرزها إيقاعيا مجرى القافية المسموع بوضوح فى القصائد : الأولى، حيث الهمزة الممدودة، والثانية، حيث الميم والهمزة، وغيرهما فى تضافر بين اللفظ والمعنى والإيقاع فى سرد التدفّق الموسيقى والمعنوىّ فى سيرة الشعر والشاعر .

الهوامش

(١) الدار المصرية اللبنانية ط١ يناير ٢٠٠٨ فى ١٠٣ صفحة.

(٢) عذابات العمر الجميل، ص ٥٠، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة (٧٨) ط١ ١/٧/١٠٠٢، وديوان "لغة من دم العاشقين "، قصيدة " بيت فوق شجرة " ص ٤٩٣، الأعمال الكاملة مج ١، ط الهيئة ٢٠٠٤ ص ٤٩٣ـ ٥٩٠.

(٣) أحبك حتى البكاء، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٦ ص ٦٩ـ١٠٧ .

(٤) نفسه .

(٥) محمد عفيفى مطر فى ديوان رسوم على قشرة الليل، آتون، ١٠٧٢ ص ١١٧، والقاسم فى الأعمال الكاملة ج٢، سعاد الصباح ١٩٩٣ ص ٤٥٩، والقيسى فى مخطوط فى العشق، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٥٢، وعند أبى سنة فى رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق ١٩٩٠ ص ٣٧، وعند عواد فى لكم نيلكم ولى نيل، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٣ ص ٢٥. واقرأ دراسة طريفة لمراد حسن عباس عنوانها " وجود العدم دراسة فى ظاهرة " انتظار جودو " فى الشعر العربى المعاصر ص ١٨٠ ـ ١٩٠ من كتابه " مدارس الشعر العربى المعاصر، الواقعية والوجودية، دارالإيمان طنطا ٢٠٠٤.

(٦) شوشة ط١ ١٩٧٩، والأعمال الكاملة ، غريب ط٣ ١٩٩٠ ص ٣٣، والهيئة العامة للكتاب القاهرة مج ١ ٢٠٠٤ " فى انتظار ما لايجيء " ص ٣٣٣ـ ٤٣٢، مج ٢ " وقت لاقتناص الوقت " ص ٢٩٣ ـ ٣٦٧.

(٧) النجوى الداخلية، أو المونولوج الداخلى كتبه فرنسى مغمور أول الأمر هو " إدوار ديجاردان " فى روايته " لقد قطعتْ أشجار الغار " سنة ١٨٨٨، وشرح منهجه فيه (انظر القصة فى الأدب الإنجليزى لطه محمود طه، والأدب الإنجليزى الحديث للويس عوض، القاهرة ١٩٥٠ .

(٨) عذابات العمرالجميل : قريته، وقد وصفها فى اللوحة الأولى بعنوان " بيت

فوق شجرة " ص ١٩ ـ ٥٣.

(٩) قصيدة النيل، وهى القصيدة الأولى من ديوان سيدة الماء ص ٢١٩، الأعمال الكاملة مج٢ ط الهيئة ٢٠٠٤، والديوان فى الصفحات ٢١٩ـ ٢٩٢.

(١٠) قصيدة لؤلؤة فى القلب ص ٢٦١ من ديوانه بالاسم ذاته، المجموعة الكاملة، هيئة الكتاب ص ٢٤٥ـ ٣٣٢.

(١١) قصيدة انتسباب ص ١٠٠ من ديوان هئت لك، الأعمال الكاملة، هيئة الكتاب القاهرة ٢٠٠٤ مج ٢ ص ١٠٠ ـ ٢١٨.

(١٢) هئت لك، وهى القصيدة الثانية ص ١٠٣فى الديوان السابق .

(١٣) الشوقيات، لونجمان، القاهرة ٢٠٠٠، تحقيق على عبدالمنعم عبدالحميد ص٥٨٨ ـ ٥٩٠.

معاصرة المشهد البغدادى
فى مرايا الشعر العربى المعاصر

تحتلّ بغداد فى الآداب والفنون، والحضارة، والتاريخ موقع القلب، ومنزلة الصدارة فى تراكمات تاريخية عبر العصور والدهو رمن قديم أو معاصر، والحديث عن تلك الصدارة يحتل ـ مثلها ـ منزلته المرموقة بين صفحات التاريخ ومجلدات الكتب قبل سقوطها سنة ٦٥٦ هـ، ثم من بعد ذلك السقوط القديم حتى السقوط الحديث الآن ، وليس من همّ بحثنا هنا تكرار ما رصده السابقون عن هذه المرحلة أو تلك، وإنما ينصرف اهتمامنا إلى بغداد النكبة المعاصرة فى مرايا الشعراء العرب المعاصرين، تلك النكبة التى بدأتْ، ثم اكتملتْ مع أتون حرب عاصفة الصحراء فى١٧ من يناير سنة ١٩٩١، وعلى أنياب ذئب الصحراء سنة ١٩٩٨، وتحت أقدام وسنابك أسطول المارينز سنة٢٠٠٣، حيث سقطتْ بغداد فى أبريل من ذلك العام الكئيب، الذى جعل النكبة لا تعصف ببغداد، ولا تلتهمها أو

تحاول محوها وحدها. بل قضتْ على الوطن العربى كله بالوقوع فى الأسْر والقيد، فى مهرجان من الغدر القبيح يمثّل عودة جديدة منقّحة للمغول الجدد، استمرارا لعقود متوالية من العذاب والقهر فى بغداد.

بغداد..... عنوانا

وفى إطار النكبة المعاصرة للعراق، وتاليا لما سبق من عصورها السالفة، يلفت النظر أنْ تتصدّر بغداد عنوان ديوان الشعر العربى لدى كثير من الشعراء من العراقيين، وغير العراقيين .

من غير العراقيين نرى فى ديوان " موّال بغدادى " (١) (٢٠٠٧) لفاروق شوشة قصيدتين، إحداهما بعنوان : بغداد (ص ٣٤) إلى جانب قصيدة العنوان التى تسبقها (ص ٢٨)، ومن قبلهما قصيدة أخرى عنوانها مغاير هو" من مواطن مصرى إلى رئيس أمريكى " (ص ١٧) ينطلق ـ بالضرورة ـ من آفاق بغداد .

فى قصيدة العنوان يسلك الشاعر طريق الموّال، وللموّال والمواليا مكان فى الشعر العراقى، يمضى الشاعر وكأنه ذلك الشاعر الشعبى الذى يتوجّع مردّدا الجملة الشهيرة : " ياليل ياعين ":

* يا ليل بغداد : هل بغداد بغداد ؟/ وهل لموّالها شدو وإنشاد ؟ ...... عيناك من سحر بابلْ/ أَمْ من أزيز القنابلْ ...... / يا ليل، يا عين، يا أيام، يا أبد / ويا سرابا خؤونا كله بدد / يا ليل بغداد هل تدرى بكلّ خفىّ / وهل ترى ما أرى فى كل منعطف ؟ / أنت العراق وأنت الحزن والألم / أنت العراق، فهل تدرين ما أنت ؟ / ..... غد سيأتى ويمضى، وهو مرتهن / ونحن ننعى رمادا، هل هو الوطن؟

ويجدّ فى قصيدته " بغداد " باحثا عن ضالته المنشودة، وكما رأينا فى النموذج السابق بروز أداة الاستفهام (هل) خمس مرات ،(وأمْ) مرة واحدة، يفرض الاستفهام وجوده المكثف، إذْ نرى الشاعر مستهلا حيرته بالسؤال الذى يمتدّ ويمتدّ، ويتنوع ويتنوع،محتْويا مفردات القصيدة، وتراكيبها، واشتقاقاتها، ومعناها، ومبناها، وصورها، وأخيلتها، وإيقاعها، وحركاتها، وسكناتها ؛ لنقف ـ فى النهاية ـ على سيطرة الاستفهام ـ بأدواته المتنوعةالمتكررةعلى الخطاب الشعرى :

* كيف (ثلاث مرات)، وأين (ثلاث مرات ؛ لأنها سؤال عن المكان، والمكان جليل على رأسه : بغداد، وكما هو فى اللسان : أين :" مغْنية عن الكلام الكثير والتطويل")، ومنْ (مرة واحدة)، وهل (ثلاث مرات بتعدد معانيها)، وماذا، وأمْ (وكل منهما مرة واحدة)، حتى يصيرالاستفهام الحائر سيّد الموقف فى خضمّ الحيرة القومية السوداء :

* (كيف ؟): كيف الرقاد ؟ وأنت الخوف والخطر ؟.
* (أين ؟): أين المفر، وهولاكو الجديد أتى ؟.
* (كيف ؟) : وكيف طاب لابن الجهم موسم الغرام والأشعارْ؟ .
* (منْ ؟): ومنْ ترى ينبّه الصحاب والرفاق / إلى الغد ..؟ .
* (هلْ ؟): دار السلام، وهلْ جرّبْته أبدا ؟ / وأنت قنبلة بالهول تنفجر ؟ .
* (ماذا ؟) : ماذا ترومين ؟ جلاّد وعاصفة ؟ .
* (كيف ؟): كيف ارتضيت أنْ تكونى للطغاة سيرة ومتّكا ؟. *

(أين ؟): وأين وجه شارد.. وأين ظلّ ؟.

* (هل ؟): ياروعة الحلم الذى هلْ يستعادْ ؟/ ترى يصيح الديك فيك من جديد / ويصدح الناقوس والأذان / وتشرق الشمس على دروبك السجينة ؟ / وهل ترى ينداح فيك من جديد صوت أبى تمّام.. ...؟.

* (أمْ ؟): أم أن هولاكو يعود ..... ؟.

كما يقترن السؤال الحائر بجملة حالية تسبقها " واو " الحال التى تجسّد الواقع بحالته الراهنة، والتى تقف معارضة ومناقضة لفحوى السؤال ومجددة للحيرة على الدوام :

* كيف الرقاد، وأنت الخوف والخطر؟ .

* أين المفرّ، وهولاكو الجديد أتى؟.

وتطلّ بغداد عند" حسن فتح الباب" فى قصيدتين من ديوانه (على سلّم من هشيم الرياح) (٢)، وعنوان إحداهما : " السياب يعود إلى بغداد "، والثانية " استطرادات فى ليل العراق ". فى الأولى يستحضر الشاعرالمصرى شاعرا عراقيا كبيرا هو " بدر شاكر السياب " ليبدأ من مواجعه القديمة الوصول إلى صورة الواقع الحزين موظّفا مقولة " نزارقبانى " : (وراء كل نخلة عراقية شاعر)، محلّقا على ضفاف الصيغتين العربيتين مكررا الثانية منهما : ياحسرتا، وويلاه :

* ومرة حين ارتمى الجرادْ / على ربى بغدادْ / ليأكل الأخضر واليبابْ ... ... بغداد يامدينة الرشيدْ / من تحت كل نخلة يولد شاعر حكيمْ ...... ياحسرتا أنْ توأد الأطيار والأزهار، وتنضب الأنهار أنْ

تسمّم الآبارْ/ ياويلتا أنْ يصلب المسيح مرتينْ / فى القدس.. فى بغدادْ / على محارق الخليجْ ... ويلاه يابغداد / ويلاه يابغدادْ .

أما القصيدة الثانية فقد كتبتْ بتقنية عالية يستهلّها الشاعر بحلم اليقظة، أو الكابوس:

* تأخذنى سنة من نوم / أحلم أنى يقظان / فتغمرنى نافورة دمْ/ أصحو تلدغنى أفعى / يتساقط لحمى الحىّ / ويصرخ عظمى المنخورْ : / بغداد عروس النهريت / تحترق بنار القرصانْ / تحتنق الشطآنْ تحت الأمطار السوداء / حين أنام أرانى فى الطوفانْ .

وهى قصيدة مطوّلة نسبيا أتاح فيها الطول النسبى للشاعر توظيف حلم اليقظة، واستدعاء النماذج التى شهدها التاريخ فى الطريق العالمى فى سبيل الحرية الحمراء من : الحرب الأهلية، والنازيــة، والفاشيــة، وتنوّع الحروب، والنفْى والمنافى، ومواطن الكفاح العربية : فى ســيناء والقنــاة، والجولان .

واستدعاء أعلام الفن والفكرفى تاريخ طويل لمعترك الحرية : المنصور، ومحيى الدين بن عربى، والفردوسى، وبيكاسو، ولوحته فى رثاء ضحايا الحرب الأهلية، وبابلو نيرودا، وبول إيلوار، وقصيدته " الحرية " التى قذفها فى وجه النازية،وروسو، وفولتير، وناظم حكمت، ولوركا، والسياب، والبياتى، ومع استدعاء ما صار تراثا من الفن والفنانين يستدعى اللحظة القاتلة :

* طائرة فى الأفق تدوّى / تحمل أكفان الموتى الآتينْ / خبزا مسموما للجوْعى / وقنابل للصرعى / صرعى الوحش الوالغ فى الدمْ / راعى البقر الأخرقْ / .... صنّاع الموتْ.

ونرى بغداد وجودا بارزا فى قصائد عند الشاعر أيمن صادق فى ديوانه قيد الطبع " سفْر الأر ق "، حيث تتصدر بغداد قصيدته (إياك) مع توظيف لبلاغة الحذف المتمثلة فى البياض والنقاط تعبيرا عن الحيرة :

بغداد يا ألق القصيدة والنخيلْ / أنعى إليك صهيلنا.. أنعى الصهيلْ.. / فترمّلى ./ وتيتّمى ../ وتثكّلى ../ وتتطهرى من كل أدران النخاسة.. والسفالة.. والعمالة / نحن يا بغداد .!!/ يابغداد..!!/ نحن ../ فما أقولْ ؟!

وينهى قصيدته فى ختام لاهث يتدرج لهفة فى أربع درجات، فدرجة تحذيرية بلفظ : " إيّاك "، تليها درجة بالرجاء، ثم يصعد إلى درجة الاستحلاف بالله، ثم يطلق أداة النهى " لا " بعد النداء بحذف أداة النداء، ثم الفراغ الدالّ على المحذوف والمسكوت عنه :

إيّاك أنْ تستسلمى / أرجوك لا تستسلمى ./ بالله لا تستسلمى ../ بغداد لا .....

وفى (الأرق الرابع والستين بعد المائة التاسعة) تأتى قصائد قصار بعنوان " الدرويش " تنتهى فقراتها الخمس بالجملة الشعرية التالية على مدى خمس مرات:

بغداد... ثم دمشق ... ثم قصيدتى ..

وفى إحداها تتناثر مفردة قصيدتى موزّعة حروفها على الأسطر رأسيا؛ رمزا لانفراط عقد العروبة، وتمزق أوصال بغداد، وضياع معنى الشعر، وفى آخر مرة تضاف إليها، بين قوسين، دلالة روحية مكررة رامزة إلى عودة الإمام المنتظر أملا فى الخلاص الروحى بعد

فشل المقاومة المادية :

والشاعر الدرويش يصرخ / ويْحكمْ ..!!/ هذا الذى نبّأْتكمْ / لكنهمْ ../ قطعوا لسانهْ/ الشاعر الدرويش يشحذ صوته (بغداد ../ ثم دمشق ../ ثم قصيدتى.. / ثم الإمامْ/ ثم الإمامْ) .

وفى السعودية نقرأ للشاعر فاروق بنجر مطوّلة " قصيدة بغداد " المنشورة فى " الرسالة١١ من أبريل ٢٠٠٣ "، حيث كتبها فى مطلع أكتوبر سنة ١٩٨٦ موازنا ـ بأسى ـ بين الهوان العربى الكسيح بعد بغداد الصولجان، والرمز والزمن الذهبى :

هل عدت تبتدئين القلب من شجن ؟

أمْ جئت تفتتحين الحزن فى وطن ؟

عيناك ما وعتا دربا لمغترب مرقاه رؤيا من الآفاق لم تكن

ويوظف التكرار ؛ استعذابا، واستمتاعا معا بذكر " بغداد " حتى يصل إلى قوله :

بغداد أغنية بغداد أمنية بغداد آخر هذا المدى والروح والزمن

منتقلا ـ كالطائرالحزين ـ من إيقاع تراثى يعزف ـ حزينا ـ على إيقاع الماضى الذهبى، إلى إيقاع معاصر على جناح التفعيلة وفى إطار الشعر الجديد .

وفى الرياض بالسعودية نجد الشاعرة السورية مؤمنة أديب الصالح تصدر ديوانها " دوْح بغداد " (٣) مؤرّخة تقْدمته بتاريخ : ٢٧/٥/٢٠٠٧، وإذا كانت الدواوين تفرد قصيدة، أوقصيدتين، فإنّ هذا الديوان يفرد صفحاته كلها لبغداد، لتدور قصائده كلها حول تلك العاصمة العربية المنكوبة مع عنوانات صريحة ـ إلى جانب القصيدة

التى حمل الديوان اسمها فى قصائد : سقوط بغداد (ص ١٢٩)، أو اسم مدينة عراقية أخرى فى قصيدة : " شط البصرة " (١١٧)، و" مربد الشعراء "(١٦٥)، أو العراق : مواويل العراق " (ص ١٦٧)، أو الفرات : " أصل الفرات " (ص ١٤٥)، و"نخل الرافدين" (ص ١٧١).

دوْح بغداد:

أول ما تصنعه الشاعرة مؤمنة الصالح فى ديوانها هذا هو التقدمة له :

نـبِّــئْت أنك بـالـعــراق مــتـيم
فـعلام لا تجفــو المنـام وتـنـزل؟
وعلام لا تـسـتـلّ سـيف كـريـهـة
وتـشـد ألـويـة بـعـزمك تـغـزل
نبِّـئْت مـا ذا نبِّـئتْ صـفـصـافـة
شـرق الـفـرات يـحـبـهـا المـتـوكل
وتـعيش فى قـصـرالخلـيفـة مثلما
عـاش الأمــين بـفـيـئـهـا لا تـبـخل

حتى تلخّص الواقع :

ومجْد بغداد انْسكابْ .

ثم تكون قصيدة عنوان الديوان :

ألديك تفسير لما حصل العشيّة للخيولْ ؟
ساخت بها أرض الخليفة واستراب بها الصّهيلْ
....

سافرْت من درب العراق وعدْت من درب المغولْ
... أقدام جندك لم تزل لعراقنا تتدفق
وشيوع رائحة الخيانة، وتفشّيها :
ما زال فى بيت الخليفة حاجب يتجسس
ويبيع أسرار الرشيد إلى هرقل فيبخس
وشيوع الموت :

اعْبرإلى شط الرصافة إنّ مأتمنا يقامْ .

وتخاطب الشهداء كأطوار بهجت، وتتوالى عنوانات الديوان نابضة بمفردات الصورة فى قصائد :

على دبابة أمريكية، وحاجب الخليفة، والمأتم، والشعر فى زمن الحروب ، وحكْم عسكر، وولاية الحجاج، وسيف الرشيد، وشط البصرة، وكتائب خالد، ومواويل العراق ....، حتى تأتى قصيدة "سقوط بغداد " ص ١٢٩، وفيها السؤال الحائر المتكرر عندها كما هو عند سائر الشعراء. بل الأمة العربية : (هل ؟) متضافرا مع صور :

الظلام يلفّ مدينتى، شارع التاريخ، الريح تعوى، و ترتفع الأساطيل الغريبة، فى ذلك اليوم الطويل، الصبح حريق .

ثم تحمل القصيدة الأخيرة تراكيب المأساة :

يحتار هذا الموج ـ وجع الشطوط ـ يرتدى أحزانها ـنهاية عجلى ـأباحت للغزاة منائر استقلاله .

ويكون ختام الديوان متمثلا فى آخر تفعيلاته البادية فى الدفقات التركيبية الآتية (مع الانتباه لتصحيح دخول الباء على المتروك) :

واستبدلتْ سرب النوارس بالغراب / وأرجعتْ طير السنونو عن وصيد إيابه .

بين التلخيص و الخلاص:

ومن تونس، وانفلاتا من الخاص إلى العام يتطلع الشاعر التونسى" يوسف رزوقة " إلى الخلاص من خلال تلخيص الموقف المأساوى الذى امتدّتْ آماده وطالتْ فى هذا العرض المكثّف فى آخر قصيدة هى بمثابة الخاتمة، أو الخلاصة فى ختام ديوانه" الهلال يتجه شرقا " (٤)، وكأنه يحدّد ـ بهذه الخاتمة ـ مهمة الشعر ؛ توْقا للخلاص من هذا الواقع المريرفى العراق:

الآن يعلن قائلى ... / أنّ الذى قاد المعارك فى " بلاد الرافدين" أطيح، بعد حضوره الطاغى، به / واقتيد نحو هلاكه../ فى الضفة الأخرى من التاريخ ../ حيث العار والنسيان ! ..

....

.أمْسك قائلى قلم الرصاص / فلم يجد فى ما رأى أنموذجا للرسم ../ ظل يفكّر ../ ارتجفتْ أصابعه قليلا / بل كثيرا / وهو يرسم لوحة: "الآتى الذى لن يشبه الآتى" / فلم يرسم عدا امرأة بحجم زرافة../ مدّتْ يديها خارجا، فوق الإطار../ فحطّ عصفور على إحدى يديها / ـ وهو يلطم بالجناحين ... السماء..ـ / وفى اليد الأخرى / استوتْ رمّانة ملأى بديناميتها / وبشكلها القزحى ./ منْ يقوى على تخليق مخلوقاتها، بطريقة شعرية ؟ / وعلى مماطلة الفتيل ونزعه من وضعه ../ فى مثل هذا الوضع (للرّمّانة الخرساء ؟

..) / ـ ذاك الطفل ! ..ذاك الطفل! ذاك الطفل!.. (أغلق قائلى أقواسه الشتّى ../ وكسّر ـ وهو يدعونى إلى صحرائه ـ قلم الرصاص ...)

....

وكان ..../ لا ! / ما كان ... / هذا ما جناه عموم أجدادى علىّ ../ وليس لى / إلاّ الخروج من.. القصيدة ../ ـ وهى فى عنق الزجاجة، فى بلاغتها القديمة ـ / نحو " كيف أكون فى بيت القصيد": قصيدة ../ بأتمّ ما تعنيه من فوضى : / نظام التائقين إلى الخلاص !

العراقيـون ....، والعراقيات ....:

وتحضرنا مقولة " نزار قبّانى " : " وراء كل نخلة عراقية شاعر "، تلك التى وظّفها " حسن فتح الباب " فى إحدى قصائده ؛ لنجد وفْرة البوْح البغدادىّ من باب أولى لدى الشعراء العراقيين على نحو ما حملتْ بعض دواوين التسعينيات فى العراق اسم بغداد عنوانا ومضمونا وبثّا وجدانيا، ومزجا بين ماض وحاضر، وتجوّلا فى ذاكرة التاريخ، كما نرى فى عناوين مثل هذه الدواوين :

" سماء فى خوذة بغداد"لعدنان الصائغ(١٩٨٨)، و" جيم بغداد " لأديب كمال الدين(١٩٨٩)، و" قصائد لبغداد وبيروت " لصاحب خليل إبراهيم وزملائه(١٩٨٩)، و" طواف فى ذاكرة بغداد"لكمال عبد الله زويد الحديثى (١٣٣٩) هـ .

ثم اتسعتْ حدقة الدواوين لتشمل رقعة أشمل ؛ نظرا لانتشار الوباء ؛ فحملتْ بعض الدواوين والمختارات اسم العراق بعامة مثل : " ما قاله السيف العراقى " لعبد الجبار الجبّورى (١٩٨٧)،" صوت العراق " لمحمد حسين آل ياسين(١٩٨٨)، و" أقبّل كفّ العراق "

لبشرى حمدى البستان(١٩٨٨)، و" غزل عراقىّ "شاكر حاجم الصالحى "بالاشتراك" (١٩٨٩)، و" قبل الدخول عليكم بالنبأ ـ قصائد محاصرة من العراق " (١٩٩٨)، " وشعراء عراقيون ـ أشعار رغم الحصار "(٢٠٠١)، والمختارتان الأخيرتان طبعتا بمصر فى دار عشتار بالجيزة.

وبعد اكتمال المأساة تحولت عنوانات بعض دواوين العراقيين إلى ما هو أعمّ، وأشمل، فبرز عنوان " الوطن " مثل :

"كان لنا وطن" (١٩٩٢) لمدين الموسوى، و"هذه خيمتى فأين الوطن ؟" (١٩٩٧) ليحيى عباس عبود، و" قلبى على وطنى " (١٩٩٢) له أيضا .

وإنْ لم يحمل الديوان عنوانا مما سبق صراحة، حمله معنى ومضمونا على نحو ثرىّ حافل، وذلك مثل الديوان الذى كتب قصائده الشاعر العراقى معدّ الجبورى فيما بين سنوات : (٢٠٠٣، و٢٠٠٤)، وصدر (٢٠٠٥) بعنوان بليغ الدلالة والمضمون هو:

"حرق فى فضاء الأرق":

الشاعر العراقى معدّ الجبورى (المولود بالموصل عام ١٩٤٦)، صوت شعرى واضح المعالم، ، وهو صوت شعرىّ لا يرجع وضوح صوته إلى تكوّنه الأدبى فى دراساته بكلية الآداب جامعة بغداد فحسب، ولا إلى عمله فى مجال التدريس والصحافة والإعلام المقروء والمسموع والمرئىّ فقط، ولا إلى مشاركاته فى المؤتمرات والمهرجانات والأيام، ولا بما ناله من جوائز. وإنما يرجع ـ فنيّا ـ إلى جمْعه بين إبداع القصيدة الغنائية، من ناحية، وإبداع المسرح الشعرى، من

ناحية ثانية، الأمر الذى منح شعره طاقات متفاعلة متحركة تناغمتْ مع ما يمور به واقع العراق والأمة العربية، وذلك بما كتب من مسرحيات ومنها :

آدابا، المركز الثقافى الاجتماعى لجامعة الموصل ١٩٧٧، وشموكين، المنشورة بملحق " فنون " العراقية، ببغداد ١٩٨٠، والشرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٦، ومسرحيات غنائية " بالاشتراك "، الموصل ١٩٨٧، والسيف والطبل، بغداد ١٩٩٤.

ومن إبداع شعرى بدواوينه :

اعترافات المتهم الغائب، ١٩٧١، وللصورة لون آخر ١٩٧٤، ووردة للسفر، ١٩٨١، وهذا رهانى، ١٩٨٦، وآخر الشظايا، ١٩٨٨، والسيف والطبل، ١٩٩٤، وطرديات أبى الحارث الموصلى، ١٩٩٦، وكتاب المكابدات، ١٩٩٩، وأوراق الماء، ٢٠٠١، وحرق فى فضاء الأرق، دمشق ٢٠٠٥ فى ١١٦ صفحة (٥)، وهو أحدثها، وأكثرها تجذرا فى الواقع العراقى والعربى، وأصدقها تصويرا له.

ومن خلال عنوان هذا الديوان " حرق فى فضاء الأرق "تبرزالحقيقة فى هذا العنوان الدالّ بحروفه، وزمان ميلاده، حيث كتبتْ قصائده بين نيسان، وشباط من سنتىْ : ٢٠٠٣، و٢٠٠٤ ؛ ليمضى السياق الزمنى مهادا متناغما مع عنوان الديوان، تلك الإشارة الجمالية بمكونات الجملة فيها، والتى تجعل العنوان " نصيْصا "، كما ارتأى مالك المطلبى (٦) ،يؤدى وظيفة قولية تضاهى النص وتجعله نصا موازيا مختزلا مكثّف الوجود ما بين البدء والختام، هو هنا من ثلاث مفردات ورابط : تؤدى كل منها معنى

الجمع، فالحرق : جمع حرْقة، والفضاء، باتساعه، كالجمع فى تعدّديّته، والأرق : اسم لجنس الأرق متعدد الوجوه والألوان والأشكال، وبذلك يكون الفضاء هو العراق، والأرق همّها الماثل صباح مساء، والمخيّم على آفاق العالم العربى كله، أمّا الحرق ففيها موقف المحترقين بنار تلك الهموم، وهذا هو الصوت الكامن فى الديوان .

وكما زحف الدال إلى العنوان الخارجى زحف إلى العنوان الداخلى فى قصائد الديوان، وأبرزها مفردات دالّة وحدها دون عون معنوى من التركيب:

*وجع ـ الجرح ـ بكائية ـ مرثية ـ القفص ـ الغيظ ـ الدم ـ الغاب .أو تركيب، ومنه :

* " الليل غريب دونى "، " حرقة الوجد "، " أنا المسكون بالغبش "، و" أيها الغيظ الهطول ".

وتفصيلات عنوانية فى :

* هوامش على : بكائية ديك الجن، ولامية الطغرائى، ومرثية ابن الريب .

* وجرس كل من : القفص، والحمّى، والغيظ .

* وقناديل : الرخام، والرمّان، والحلم.

* وأوراق من مخطوط موصلى .

* وفى حضرة ذى النون .....

* ووجع يدق الروح .

واللافت فى هذه القصيدة الأخيرة أنها المفتتح للديوان بأسْره،

وأولها، وأول الديوان المقْطع المتكرر أربع مرّات فى جملة :" يوم عبوس ":

*يوم عبوس / خلْفه يوم عبوسْ .... كانت خنازير الدجى صوبى تدبّ / وكنت أشهق بين أحضان المدينة مثل طفل...... والحوت فى صمت يغضّ الطرف / وهو يرى كلاب الليل / تبتلع القمرْ.... صبرا على وجع يدقّ الروح،/ ياروحى التى تنقاد / من مرّ إلى مرّ / لتحتمل الأمرّ.. / هى بعض أيام أخرْ../ بين البساطيل الرئيسة، والبساطيل الرؤوسْ ../ هى بعض أيام أخرْ.. (البساطيل : أحذية الجنود، وينطقها الفلسطينيون: البساطير) .

وكأننا أمام يوم من أيام العرب الكبرى الشهيرة، لم يوصف بمكانه مثلا : " يوم ذى قار "، ولا بأشخاصه : " يوم حليمة "، ولا بوقته، ولكنه وسم بالوسْمة التى تنطبق عليه بصيغتها المبالغة : بوزن فعول :" عبوس "، هو يوم ليس يتيما، بل متجدد مستمرّ: " خلْفه يوم عبوس "، تتلوه أيام بصفة لا تقل عبوسا فى :" فلوات أيامى "، وهو مع تناميه منتشر؛ تحقيقا لتلاحم الزمان والمكان، وعدم انفصالهما : " بين أحضان المدينة" الممزّقة، " فرأيت أحشاء المدينة وهى ترمى فى الشوارع "، ولا مفرّ ـ إذنْ ـ من الصبر :

* " صبرا يابلادى، يامساكن، يا مآذن، يامفاتن، يا شجرْ .... هى بعض أيام أخرْ " .

حتى نصل إلى آحر جملة من الديوان : " ونحن نهبط راحلين"، وهى ختام القول عند الشاعر .

وهنا نلتفت إلى النهج الشعرى عند الشاعر فى تنبهه لتجاذب

المطلع والختام دوْما مع توظيف التكرار، وذلك فيما بين أيدنا فى تكرار " يوم عبوس " أربع مرات فى كل من صفحتىْ : ٥، و٧، وترادف القافية السينية المرْدفة مع ذلك التكرارالحزين معنويا وموسيقيا فى : أجوس، والتروس، والنفوس، والضروس ـ بفتح الضاد المضعّفة ـ والفؤوس، والكؤوس، والرؤوس، وكل كلمة منها تضيف إلى حركة المعنى السابق معانى لاحقات متجددات .

وهكذا اتصلتْ لحمة المعنى بين مطلع "أحكى عن أميرة الجبل.." وهو :

"خرير دمى، أمْ خريرالمياه ..؟ " .

وختام القصيدة :

"ياصباح الخرير الذى لمّنى، / ياصباح الخريرالذى لا يكفّ /عليك السلامْ .. " .

وليظهر التناقض بين المطلع والختام، ومن ثم العنوان، فى قصيدة " كيف أمحو ؟ .." ؛ إذْ يقول المطلع :

* "أرسم الصبح ، / شفيفا مثل عين الديك.. " بينما يقول الختام :

*" كيف أمحو، / كيف أمحو ؟؟." .

وإذا لم يراوح الشاعر بين المواجهة القائمة فى المطلع والختام، حرص على أنْ يبنى المطلع على محذوف يتّسع فيه مجال التقدير؛ ليؤدى معنى: البلاغة: الإيجاز على نحو ما نرى فى مطلع "هامش على مرثية ابن الريب " بما يدلّ عليه النقْط فى مطلع القصيدة :

* ... وأجلْ

ومنهج التقابل والتضاد يتيح للشاعر مضاعفة مساحات الدلالة،

ويتيح للمتلقّى زيادة عدد التأويلات، واتساع مجالها. وتطّرد هذه الظاهرة فى :

* " بين الصخرة والوعْل، وبين الوردة والنّعل.. فتحْت كتابى "" أنا الماضى ... أنا الآتى " .

" لويْت ـ بالبناء للمعلوم ـ عنقى. ولويتْ ـ بالبناء للمجهول ـ عنقى " .

والمقابلة الساخرة بين شارة النصر بين السبابة والوسطى، وشارة النّصْل، هيئة وإيقاعا، أو شكلا وصوتا :

" أقتلها وتنهض.. أقتلها وتفتح.. أهدم ما بنتْ " .

والمقابلة بينه وبين الآخر :

" من كان فى حضنى ينام، يجدّ فى قتلى، ومنْ دونى علانى .." ." وأنا البعيد، أنا القريب.. ... أراه ولا أراه ". والمقابلة بينه وهو " نسيج الأرض "، وهو " الجذر البعيد "، وهو " الطريق " من ناحية، والأيائل، والعجول، والخيول من ناحية أخرى .

وبينه وبين نفسه، كأنه التجريد فى الشعر القديم :

" انتزعونى منّى "ـ " أرتدّ للطفل الذى غادرنى " ـ " أم انّى الآن أنهض من حطامى " ـ " على نفسى بكيْت " .

والتناقض الصارخ فى الواقع :

" اللآلىء فى القعْر مدفونة، والطحالب تطفو.. منذ زاغ البصر "

ويستحضرالشاعر من التراث الذهبى ملكة السرد والحكْى، وأميرة القصّ ؛ مالكة قلب الملك، والتى احتلتْ منزلتها التراثية ؛ فصارت فى صدر الآداب العالمية : " شهرزاد " البغدادية فى عزّها الغابر، مستمرة أو مستنسخة فى شهرزاد الجديدة التى تواجه

المغوليّ : شهريارالجديد... :

*من بعد ألف خنجر وخنجر، تسكت شهرزاد، قبل الصبح / عن كلامها المباح / والمغول فى بغداد يلقون بها فى فوّهة التنورْ .

*والجراد قد أتى / على آخر ما انحنى من السنبل .... الغرباء يحلبون، / والنعاج ترفع الرؤوس / وهى تحلب .

كانت الأنثى تستحلب حياتها، بعد أنوثتها، قطرة قطرة، وثانية فثانية، أما الآن فالشعب جميعه يستحلب كما تستحلب النعاج التى ترفع رأسها، لا عن عزة وأنفة، بل عن الخنوع والاستسلام والطاعة العمياء !!!! .

وتتحطم الأحلام أمام ذلك القهر :

*وأنا أحلم أن أقطع رأس الخيط / لكنْ ../ قبل أنْ ينقطع الخيط / انقطعْت .

وهكذا يقف الماضى بشموخه وعظمته أمام الحاضر المهين ليكون التناقض الصارخ بين بغداديْن !!! .

هكذا تكون بغداد بين نقيضىْ الماضى والحاضر :

* ومدينتا هذى كانت دار أمان : أرضا من ذهب ..... من أين إذنْ جاء الخوف / لماذا غلّقت الأبواب / ودبتْ فى الطرقات النارْ؟ ! .... فتنقضّ الجرذان السودْ .

* ولتقف بغداد (بين اليقظة واليقظة) :

* فرس، وجْهها دم ورماد.. والمسافات إصبع وزناد.. كل شىء مفخّخ، جسد الليل ووجه النهار والأبعاد وهى من جرحها تقوم فضاء جرحها الرحب والصهيل بلاد.. فرس فى المخاض، تجرى

جبال ونخيل وراءها ووهاد.. فرس ترتدى اللهيب وتعدو وعْدها الصبح واسمها بغداد..

وفى حيرة السؤال بين صيغه المتنوعة (هلْ - من - أمْ - كيف):

ما اسمها ؟ - هل أراهم، هل أراه، هل أراها ؟ - أو أنى الآن أنهض من حطامى ؟ - من ذا ينادينى : هلمّ ادخلْ.. هلمّ ...السهل أمْ ظبى جريح ؟ - كف أمحو الريح، هل أتركها ترسم لى، وجها بلا عينين، أو دون جبين ؟، كيف أمحو الريح، من دون يد تعتصر الجمر ومن دون خيول تعجن الصخر، وتأتى بوعود السحب الحبلى وقد راحت تسحّ ؟، كيف أمحو كيف أمحو ؟ - من غير الليل يبحلق بى وأبحلق فيه ؟ - من غيرى ..؟ - من يحمى من ؟ حتى الشرطىّ به يحتاج إلى لص، كى يحميه !!.

* وفى قصيدته قناديل الدم - ١- قنديل الرخام : يبدأ القصيدة بالاستفهام والحيرة: هل تستريح هذه البلاد ... ونوّمت كل بلاد الله / والعراق لاينامْ ...

....

وما دامتْ آفاق الشعر هى بغداد فإن التناصّ، والسفر إلى التراث حتمىّ، وإنّ المكان لحىّ ماثل شاهد ناطق عن ماض وحاضر، بما تحمله العراق من : منقوش، ومنحوت، ومخطوط فى آثار ناطقة وتاريخ حىّ، وإنْ ترامتْ المسافات والأزمان، وهنا صورة المدينة ممتزجة بالاغتراب : " طال اغترابى "، والأسى والشعور بالفقْد :

" كل مدائنك الكبرى والصغرى ضربتْ، وهنا، أيضا، من الحتْم أنْ نركب أجنحة خفّاقة مرفرفة انطلاقا من وإلى " حجر من الصوّان

" :وأنا الذى لو أنزلوا حزنى / على حجر من الصوّان / لا نفطر الحجرْ

وانطلاقا من واقع المدينة المعاصرة : " كنت أشهق بين أحضان المدينة "ـ " ورأيت أحشاء المدينة وهى ترمى فى الشوارع والمخالب وهى تنبش فى الحفرْ. كان الظلام يفحّ من حولى "، و" الأبراج الأولى ما زالتْ تهوى "، " أسحل خلفى مدنا "، " لأىّ جزيرة يصفو بها صوتى "

حتى يصير المكان " سهلا رحيبا "، " قبل التيه فى الوديان قبل القفز بين السيل والزلزالْ "" على رمل عشرين صحراء "، متسائلا فى يأس :

" هل تستريح هذه البلاد ... والعراق لا ينامْ " : والمغول فى بغداد

ويكون المكان ـ بآثاره وتماثيله، ولوحاته، ونقوشه، وأحجاره الناطقة ـ بطلا ؛ إذْ يسافرإلى :

آشور(وهى البلاد القديمة شمالى ما بين النهرين عاصمة الأشوريين قبل أنْ تنتقل العاصمة إلى نينوى)، وبابل (فى أواسط ما بين النهرين على الفرات، وهى، حديثا، محافظة عاصمتها الحلة):

" تقوم أورمن رقم الطين.. وهذه آشور فوق المسلات، وفى ثيرانها المجنحة "،" رأيتك فى رقيم الطين بين يدىّ فى البينون غطّى السهل من آشور حتى نينوى " ...، ... و" نينوى فرس تخبّ على التلال الخضر.. ونينوى جرس يرنّ، يرن فى أذن الزمان، ونينوى الأزميل فى الألواح، والثور المجنّح فى الرخامْ " فى إشارة إلى الآثار

القديمة، وما تحملها من تاريخ وعراقة، وتجذر، بما فى ذلك مما يحكى عن قدوم " بختنصر " من ناحية بابل ليؤدب الشعب الضالّ قديما.

أمّا الآن فإنّ أول الأسلاب التى وقعتْ بين أيدى اليهود الغزاة سرقة لوحة ركوع العبرانيين أمام " نبوخذ نصر "، وكانوا، بهذا السطو الحديث، مجدّدين تحطيم "طالبان" لتمثال بوذا مع الفارق الكبير .

ومن " الفاو" إلى" دهوك "، و" سبأ ":" لا سبأ ولا نبأ / سحاب خلّب فوقى " .

والأخدود : " اندلعى ياصرخات الأخدود اندلعى.. وتوهّجْ ياجرْحْ " ؛

لتنفجر الدلالات من رحم التاريخ من قصة أصحاب الأخدود كما وردتْ فى القرآن الكريم والكتب المقدّسة، وهم ذو نواس ملك اليمن، ومنْ تهود من أصحابه، عذّبوا نصارى نجران وحرّقوهمْ ؛ ليردوهم إلى اليهودية ، وذلك بأخدود (الحفرة المستطيلة)وصف فى قوله تعالى " النار ذات الوقود إذْ هم عليها قعودْ " ـ البروج ـ ٤.

وكأننا أمام نجران الجديدة ومع نواسيين جدد فى تحالف جديد .

والتيه فى الوديان يذكّرنا بتيه بنى إسرائيل، والمآذن ـ بإيحائها الدينى : يابلادى يا مآذن، والمئذنة الحدباء.

وتبرز الأماكن الماثلة بعبقها التاريخى، ومنها :

الموصل (الملقّبة بالحدْباء، وأمّ الربيعين)، والتى تقوم على أنقاض مدينة ساسانية كانت عاصمة الجزيرة فى عهد مروان، وأسس فيها الحمدانيون إمارة مستقلة، وعلى مقربة منها أنقاض

مدينة نينوى العاصمة الأشورية ، بما توحيه المجانسة بين : الطلْق، والطرْق :

" والموصل تلتفّ بى شاحبة مثل جبينى ... كانت الموصل شلال حرير، وفضاء اللؤلؤ المنثور ألتفّ به فى الليل ... والموصل إبريق وقلبى قدح ... والموصل تغلى، أصغى إلى أبوابها السبعة.. أهذى ساعة الطلْق أم الطرق على جمجمة الليل والمئذنة الحدباء ".

وبلْكيف، ذلك المصيف فى شمال العراق : " وبلْكيف تلك الأميرة.. تغفو فى سرير الشذا " .

وقلعة " باشطابيا "، ومن زاخو إلى طنجة؛ لتطلّ الوحشة والخوف فى المكان :

"تخلو السراديب إلا من الخوف ـ يا ملاعب صحبى ودار صباى عليك السلام " ـ " زقاق مهجور يعدو مذعورا خلْف زقاق مهجور.. .... "

ويظل عبق المكان فى التراث الشعبى ملحّا على وجدان الشاعر شذى، وذكرى، كما يتجسد فى الصور الماثلة فى :

" من باب شمس إلى باب سنجار"ـ والعادات الشعبية الماثلة فى تدشين البيت الجديد بكبش، و:" سمّ عليه ثلاثا ... حتى تكسر جرّة فخّار" ـ و"أمّ الأولاد تزغرد وهى ترشّ الماء.. والحنّاء ..والبيت بلا مزلاج سبعة أيام بلياليها وافتح مصراعيه بعد صلاة الجمعة ترتد عيون الحسّاد عن البيت ويهرب منه الجانْ " ـ وقصيدة سوق العطارين، ووصفاتهم الطبية، والحمّامات الشعبية ...

ولنرى أقدم رسل المكان، وأصوات الإنباء والإنذار ؛ (الهدهد)،

ذلك الطائر التاريخى :

" أصيح فى واد، وفى كفّىّ ينزف هدهدى المذبوح، منْ ألف الغياب المرّ حتّى الياء " .

وحيث لا ينفصل المكان عن الزمان فيزيائيا، وواقعيا، وروحيا يتجسد الزمان ممتزجا بالمكان ؛ حيث ينطق النصّ بصفة اليوم : عبوس، والخلّب :" سناجب فى الزمن الخلّب "، تماما كالمطر الخلّب، أو الصفة الرقمية العددية :

" عشرين عاما كنت أقتلها وتنهض.. " .

أو حجم الزمن : " والزمان امتدّ بى ... " .

والمقابلة بين الحاضر، والماضى، والآتى :

* " أنْسفح الآنْ " ... هذا هو الحاضر المنسحق بين ماض وآت

* " أنا الماضى أسحل خلفى مدنا وأساطير "، و " والعمر غزاه الشيب، والأيام ولّتْ " .

* " أنا الآتى، ألوى عنق الشمس إلىّ وقد لويتْ عنقى والتوتْ الطرقاتْ ". حتى يبرز الزمان فى عنوانات القصائد فى :

.. " قنديل الزمان "، و" زمان القشّ والخشخاش "، و " زمن آخر "، وما ذلك الزمان إلاّ زمان العراق :

* " زمن، فى وجهى وشْم منه، وفى صدرى تنّورْ .." .

وكما يكون " الحجر " نواة المكان، ولبنة التراث الموروث فى التماثيل والمسلات والآثار الأشورية والبابلية،كان للحلْم حجر، كان : "حجر الوقت مشتعلا بشرارته المقبلةْ ".

ومع رمز الحجر تأتى رموز الطيور والحيوان فى دلالات واضحة

لا تستعصى على التأويل أو التفسير، وأول هذه الرموز الدالة :

الخنزير فى ثلاث حالات (مفردا، وجمعا، واسم جنس):

" كانت خنازير الدجى صوْبى تدبّ " ـ " بعيدا عن نفاية برْكة يتمرّغ الخنزير فيها "

وابن آوى : " يتمرغ الخنزير فيها وابن آوى "

وكلاب الليل :" وهو يرى كلاب الليل تبتلع القمر "

والحمل ـ بتحريك الميم : " فلأكنْ، لو فسحوا لى، جملا يثغو علّى أراها.. ما اسمها ؟ "

والأفاعى والضباع، والصلّ :

" حريق بين أضلاعى، وصلّ فى ردائى "

وثعابين : " من دون ثعابين وحطّابين "

وغزال الروح التى هى نينوى عند الشاعر: " أين يمضى بغزال الروح هذا الشرك؟ "، بتحريك الراء .

" ها هنا فى السهل هذا، لى غزالة واحة ملأتْ بخمرة عشقها قدح الفؤادْ... غزالة سمّيْتمنْ أهوى، وأعنى نينوى "

وظباء، واليرابيع :" فاختلطت فيه نجوم بحصى، وظباء بيرابيع "، " ياظباء البرّ "، و" الظبى الجريح " .

والشواهين، جمع شاهين : " أطلقت الشواهين الحبيسة " .

والوعل : : بين الصخرة والوعل " .

والسمك : " سمك ينهش فيه سمك " .

والخيول : " " وخيول سقطتْ وسط خيول " .

والفرس:" فرس وجهها دم ورماد ".

واليمام : " تحط أسراب اليمام تطير أسراب اليمام " ـ " وعلى غصن قلبى فرْخ يمامْ " .

والحمام : " من قبل ألف حمامة عبرتْ، وما حطّتْ على كفّى " ـ " ورفيف الحمام " ـ " والروازين مفتوحة للحمام "

والجراد : " " ريح صرصر سوداء، فانتشر الجرادْ "ـ " ممّ أخاف بعْد، والجراد قد أتى على آخر ما انحنى من السّنبل " .

والسناجب : " تندلقون علىّ سناجب فى الزمن الخلّب ".

والهدهد : " وفى كفّىّ ينزف هدهدى المذبوح " .

وعين الديك :" أرسم الصبح شفيفا مثل عين الديك ".

والنعاج : " والنعاج ترفع الرؤوس وهى تحلب " .

والمعزى : " آه ياحرية المعزى بلا را ع، حذار " .

والحرباء :"ياحرية الحرباء " .

الأيائل والعجول : " هيا.. يا أيائل يا عجولْ " .

والعصافير :" تحط العصافير نشوى " ـ " تصبح فيه فوهة المدفع عشا للعصافير " ـ " وعراكهم، إذْ يختلفون، عراك عصافير ".القمرىّ، والحسون، والشحرور : " يا قمرى يا حسون يا شحرور "فالطير، والإوز، والغرانق، جمع غرنيق :

" صفّقتْ الطير به والريح تمحو وفى الغاب المفتوح من التيه إلى التيه : " يحتاج الطائر عشرين جناحا ... أو يغدو ضفدعة " ـ " وأنا آخر طائر بيداء ظمآنْ" ـ"أوصلينى للسواحل ياطيورالماء هيّا.. ياغرانق يالقالق ياإوزّ" ـ بعد آلاف الأساطير تقوم أوز من رقم الطين ..."

وتكون " العنقاء " ـ بإيحاءاتها القديمة فى تراثنا ـ دم العراقىّ المسفوح .

ورموز أخرى كالطوفان : " أنا نسيج الأرض والأعماق والطوفان من بعدى ودونى "

والتناص القرآنى موح، على قلّته : " هذا البلد الطافح بالسخط، وبالأمطار / حتى مطلع الفجر / سيبقى يطفح "ـ و" من ذا يطل علىّ من سمّ الخياط ؟"، وهو تعليق على ما لا يمكن أنْ يقع محاكاة للنص القرآنى :" حتى يلج الجمل فى سمّ الخياط " ـ الأعراف، ٤٠، و" غاض الوفاء " أى غاب كغياب الماء فى الأرض، تناصّا مع النص القرآنى : " وغيض الماء وقضى الأمر" ـ هود، ٤٤، أو سقط، كما تسقط الأرحام حملها : " وما تغيض الأرحام " ـ الرعد، ٨؛ ليأتى الوفاء ـ فى هذين السياقين تناصّا معادلا للماء الذى هو سرّالحياة، وللجنين فى الرحم الذى هو أهم أسرار الحياة، وليصطدم التأويل فى حائط الفقد والضياع.

وفى الديوان ثلاث قصائد صدّر عنوان كل منها " هوامش..." يتوحّد الشاعر المعاصر فى كل منها مع جانب يختاره من سيرة الشخصية " المضاف إليها " ومواقفها ؛ ففى هوامشه على :"ديك الجن" : استحضر الموقف "عبدالسلام بن رغبان " الحمْصى الذى كان من شعراء الشعوبية، وكان متشيعا رثى الحسين رضى الله عنه، أما شاعرنا المعاصر فيقول متّحدا مع الشاعرالقديم :" بعد أن ضيعتها أبكى عليها "

وقصيدته على هامش الطغرائى " مؤيدالدين الأصفهانى "،

الشاعر الوزير فى بلاط السلاجقة، ومن أشهر قصائد ديوانه قصيدته الشهيرة " لامية العجم " ومطلعها :

* أصالة الرأى صانتنى عن الخطل
وحلية الفضل زانتنى لدى العطل

أما شاعرنا المعاصر فيتحدث عن الهوة التى اتسعت، وضياع الخيط، وعن الاغتراب .

أما عن قصيدته، أو هامشه حول " مالك بن الريب " فموقف الشاعر هنا لا ينفصل عن موقف الإنسان العربى مع تنوع العصور واختلاف المواقف، فهو ينقل الحدث المعاصر على هامش مرثية "مالك بن الريب " استحضارا لموقف مشترك : قديم وحديث من الموت، حيث كان موقف " مالك " الذى انضم إلى جيش سعد بن عفان، وكان فى طريق مع سعد ؛ فأراد أن يلبس خفّه فإذا بأفعى فى داخله، فلسعتْه، فلما أحس بالموت استلقى على قفاه، ثم أنشأ يلقى قصيدته، وسواء أكانت مقدمة القصيدة منحولة أم غير منحولة، كما يقول شرّاحها ،فإن يائية ابن الريب ناطقة بجملها المتنوعة بين التمنى اليائس :

ألا ليت شعرى، فليت الغضى، لو دنا الغضا .

والنداء المستغيث الملهوف : يازيد علّلْنى ـ ياصاحبىْ رحْلى دنا الموت

والسؤال الحائر اليائس : هل أبيتن ؟ ـ ألمْ ترنى ؟

وصورة واقعه الأليم :

*** تذكّرْت منْ يبكى علىّ فلم أجدْ**
سوى السيف والرمح الردينىّ باكيا

*** يقولون : لا تبعدْ وهم يدفنوني**
وأيـن مكـان البعْـد إلا مكانيـــا
*** فيا مـالكـا إمّـا عرضت فبلغنْ**
بـنـي مــالك والـريب ألا ّتلاقـيــا

ثم إرساله تحيات الوداع ـ إلى الأبد ـ إلى إخوته وأبنائه وشيوخه وأمه وناقته.

من هذا المناخ المشترك بين الشخصية التراثية القديمة المستوحاة، والشخصية الحديثة المعاصرة ترتفع أصداء الموسيقا الجنائزية في رثاء للنفس بقدر ما هو رثاء للمدن، أو بمعنى أعمّ : للوطن بأسْره !!! .

ومن بين هذا الركام والحطام والإفناء لا مفرّ من أنْ يكون الإيقاع الموسيقيّ في الديوان في سلّم واحد، ودرجة واحدة ؛ ليغدو ـ في مجمله ـ موسيقى جنائزية، إذا جاز لي التعبير، فإلى ما استمعنا إليه في سيمفونية " اليوم العبوس" منذ البداية، وفي استدعاء هذا النوع من الشخصيات التراثية، نجد موسيقا البديع تشارك ـ بإيقاعها، وأصواتها، وتراكيبها، وأجزائها ـ في العزف الجنائزي :

بكيْت وما بكيْت ـ بين القوافل والقبائل ـ صدّ منْ سدّ ـ شارة نصْل، لا شارة نصْر ـ البساطيل الرئيسة، والبساطيل الرؤوسْ.. ـ تدخل في سوق، سوق تطلع من سوق، أسواق تولد من أسواقْ ـ الحدّادين، النجّارين، الصفارين، العطارين، البزّازين، الخيّاطين، الصوّافين، الصرّافين، تجّار الأقمشة.. الألبسة.. ـ بين المنائر والقناطر ـ ساعة الطلْق أم الطرْق ؟ ـ لا سبأ ولا نبأ.

أما القالب الموسيقي الشائع فهو قالب الشعر التفعيلي المعتمد على السطر ـ بالسين ـ الشعري، فيما عدا قصيدة واحدة جرتْ على نسق القالب التقليدي ذي الأشطر المتساوية، والرويّ الموحّد، وكأنه يستعين بالتراث في نواح يتجلى في بلاغة كامنة في خاتمة النصّ :

* وقلب لجوج كلّما انفكّ من رحيطوتْه رحى أخرى، وهمّتْ به رحى .

وفي السياق نفسه يأتي الموشّح بظلاله وتأويلاته، وتوظيفاته البديعية الموقّعة على اشتقاقات مادة " روح " في موضعه الملائم معنى وإيقاعا ومناخا نفسيا، وموسيقا تصويرية:

*** تـفـرّق كلّ أحـبـابي وراحـوا**
وراحتْ بــعــدهمْ كــأس وراح
تـكـفْـكف دمْـعـتي راح وراح
تـودّع مـــا تـبـقّى منْ شـبـاب

ليكون صوت الشعر متّحدا ومتوحّدا مع الهمّ العربي الجاثم على الصدور.

وفي ضوء تحليل هذا الديوان نقف على حقيقة مهمة، وهي تقدير قيمة التجربة الشعرية العراقية النابعة من الأصوات الشعرية العراقية التي عايشتْ النكبة الحديثة وعاصرتْها واكتوتْ بنارها، وهنا نضيف إلى الشعراء العراقيين شواعر وناقدات، لنرى الصوت النسوي الصارخ في بيداء بغداد التي تقاوم الإبادة، وتشاهد أحزان المتحف العراقي المنهوب كالوطن السليب، وترى وقوع مسلة حامورابي في الأسر، ومثلها بوابات نينوى، وآثار بابل. وقبل الحديث

عن الشواعر نضيف، إلى ما سبق ،الشعراء : "على جعفر العلاق" فى ديوانه " ممالك ضائعة " (١٩٩٩٩) بعدد قصائده الأربعين الذى يتفق ـ حسبما ذكرتْ ـ مواطنته الناقدة "وجدان الصائغ"فى كتابها (قيثارة سومر) مع عدد أيام حرب عاصفة الصحراء، وعنوان الديوان دالّ بصيغة الجمع فى ممالك التى تجمع بين ماض مفقود فى الأندلس المفقود بممالكه، وآخرها غرناطة، والعراق المفقود بكنوزه، وأهمها بغداد، وفيه نستمع إلى بوْحه :

بلادى.. بلادى ..بلادى.. يا أعذب النائحين.

حتى يؤرخ للحظة القاتلة، لحظة سقوط بغداد سقوطا حديثا فى التاسع من أبريل ٢٠٠٣ :

* عمّقوا البئر ونادوا الذئب من أقصى النوايا المظلمة.

و"عبد الرزاق الربيعى " الذى يختار عنوانا لديوانه الصادرفى زيورخ سنة٢٠٠٦ هو " خذ الحكمة من سيدورى "، وفيه نقف على صورة الواقع كما تكشف عنه المفردات، والجمل الفعلية الشعرية :

انتحرتْ لحية مفخخة .... ارتفع دخان أحمر / حقيبة نسائية / قصيدة / حذاء / عمود فقرى / لشرطى كان ينظم المرور .

ويستوحى النص القرآنى :

أيتها النفس المتوثبة / ارجعى إلى الفكّ راكضة.

... رأيت قطعة ليل مبتورة الأصابع .

هذا إلى جانب دواوينه : موجز الأخطاء ١٩٩٩، وجنائز معلّقة ٢٠٠٠، وشمال مدار السرطان ٢٠٠١، وكواكب المجموعة الشخصية ٢٠٠٤

و"يحيى البطاط " فى ديوانه " دلال الوردة " سنة ٢٠٠٦ صائحا :

يا هذا.. / هل لك أنْ تصغى إلى نشيج الدم على مراياك ؟

و"صاحب خليل إبراهيم " فى ديوانه " دخان التلاشى " ٢٠٠٢، وفيها نرى معجم الثكْل العراقى :

فى العنوان : دخان، وعلينا أنْ نستحضر إيحاءات سورة الدخان فى القرآن الكريم مقرونة بالتلاشى، ثم : النخيل الذبيح ـ المخرج الكفيف ـ

الشهيد ـ مرثية ـ مدن قاحلة ـ حتى قتْل الملك، وموْت الوزير فى لعبة الشطرنج الدولية.

وكما تكون لسورة الدخان ـ بدلالاتها المعجمية والقرآنية ـ معنى حاضر، يكون الحضور التناصى لسيرة امرىء القيس ؛ الملك الضليل بما فى خاتمة حياته المأساوية من عبر :

أيها الملك الضليل من ياترى ضللكْ / أهو الحب أم نكتة أم زمانك قد ضيّعكْ / أو رياح القبائل هاجتْ فدار الفلكْ .

ثم يأتى تناص آخر مع شهرزاد البغدادية التى لا تستطيع أنْ تفى بوعدها أنْ تواصل القصّ كعادتها القديمة .... :

ما أكْملتْ حديثها حتى غدتْ قتيـــلة ....!!!

و"على حداد " فى : " قصيدتى وأنا نغدو فى برارى الروح خلف غزلان أحلامنا النافرة هى فى وزنها، وأنا بالْغنا "، المطبوع فى صنعاء ٢٠٠٤

ومن المهم الالتفات إلى قصيدته " المعلّقة العراقية " تلك التى تستعين ـ مثلما صنع فاروق شوشة ـ بالموال البدوى، وحياة البادية،

ومثلها قصيدة " طائر الغربة "

و"مجيل المالكى" فى : " ترانيم طائر الغربة "، ٢٠٠٣، و"عدنان الصائغ" فى : " تحت سماء غربية " ط٣ ٢٠٠٦

ومن العراق، أيضا، يبدأ الشاعر العراقى أمجد سعيد (المولود فى الموصل سنة ١٩٤٧) ديوانه " نشيد الأزمنة " (٧) المأساة من أول الحكاية :

*لم يسمعوا الصوت الذى أنذرهمْ / قبل ضياع كل شىء / العباد/ والبلاد / والطريق / والسراجْ .

حتى تقع الواقعة وتظهر نتائجها، ويتناقض التاريخ الحاضر مع التاريخ الماضى:

* الفجر البغدادى الأروع طير مخنوق بدخان الحرب ../ إلى أين ...فلا تاريخ / ولا ذكرى / لا مبنى / لا مقهى ..

* ما الذى لمْ يقلْ / وبغداد تهوى إلى ظلامْ النهايات / هل أصاب البلاد الجنونْ / أم نحن أكذوبة / كأن التواريخ محض حلم / ونحن وحْل العصور/ أمْ زبد ملعون/ من نهر دم فاسد/ وإثم / وجرْم / وفضيحةْ .

* يبيعون نهر الفرات ودجلة والنخل والنفط / والطين والزّبل والوحل والتحف الأثرية/ أو بابل بغداد والماء والكهرباء ... القطار/ المطار.. المشافى المصانع والريح والضوء والعشبْ .

* سأشرب نخب بلدى الذى يتكسر مثل خبز يابس وامدح الخراب العظيم الذى يطلق حممه فوق جثث القتلى .... فقد ضاعت بلادى ... وصار ثوبى من لعنة ودم ... وطنى تقاذفه الجريمة للجريمةْ .

* هذا دمى فوق نار الأرض ينثره سيف الغزاة وقوْمى صمْتهم عجب

صار العراق خصيما لا حدود له /من شاء يقتل أو من شاء ينتهب /

سوهاج لن تعرفى بغداد قد مسختْ والناس قد نسخوا والموت يحتطب.

ومع هذه الكوكبة من الشعراء تتصاعد أصوات الشواعر العراقيات :

" رنا جعفر ياسين"التى ولدتْ فى بغداد سنة ١٩٨٠ فى ديوانها " مسامير فى ذاكرة " مبوّبة إيّاه فى ثلاثة محاور هى :

* أطعن السماء بقلبى الغاضب .

* لذاكرة عشق ووردة حرب .

* على شفا حطام .

ماضية فى أتون التجربة العراقية القاسية مضمّنة الإهداء فى صدر الديوان جملة : " إلى بلادى الميّتة "، وتمضى عنوانات الديوان غير مباشرة لكنها موحية مثل : بلادنا العارية، والحرب تنهض من نومها، وتتصدر بغداد عنوان قصيدة هى : بغداد.. تعويذة للنزيف، وكومة حرب، وفزع وأشلاء سؤال، وهروب بسرعة رصاصة.

ونلتقى بتراكيب دالة مثل : ذبحتْ بلاد ـ مصادر شكل التحرر ـ يسيح الجنود، وتبقى خوذ مغروسة فى الصميم ـ مواقد الهلاك .

وفى قصيدة " بغداد " نلتقى بالكلمة المعبّرة :

شوارع من ركام ـ النخيل المستباح ـ صورة الوهم ـ حرب فى

ميادين المدارس ـ ساعة النزيف، حتى تنتهى القصيدة باستحضار بغداد ومناداتها بلهفةالجريح :

* أشتاق يابغداد أنزفك وألعن فى حياء ساعة النزيف بغداد يابغداد يانشيدى المثقوب وأغنيتى المالحة.

وتقول فى قصيدة احتمالات :

* بلادى حفنة من مستحيلات وقتْلى احتمالات من الغيب انتظارات من اللاشىء تختزل الصراخ لعجْن الشر بأطفال الحلم

وتقول : مصادر موت الشعوب تعلّبهم جيوش الظلم فى تابوت من شربوا المكارم

والشاعرة" لهيب عبد الخالق " التى تصور الواقع الأليم :

* اتْقنـّا للمة الأشلاء المحروقة / وصلاة الميت / وبناء الساتر / والصمت تركنا فوق الجدران المسلوبة أذرعنا / وأصابعنا وترابا كان ../ وأجدْنا أنْ نصبح أهدافا للقصف : عرفنا كيف نهاجر أسرابا وفرادى .... / ورقصنا فى أقفاص السيرك الأبيض / رقص المذبوح .

والشاعرة "ريم قيس كبّة" فى دواوينها : " نوارس تقترف التحليق "، ١٩٩١، وأغمض أجنحتى وأسترق الكتابة، ١٩٩٩، و" احتفاء بالوقت" الضائع ٢٠٠٢، ومتى ستصدّق أنّى فراشة ؟" (٢٠٠٥)، وأطوار بهجت، وكولالة نورى، ومى مظفر فى ديوانيها : ليليات ١٩٩٤، و " محنة الفيروز " (٢٠٠٠) .

ويضاف إلى صوت الشعر صوت النقد الشعرى للناقدة العراقية " د. وجدان الصائغ "فى مشاركتها النقدية لذلك العزف الجنائزى

على أوتار الشعر، تعزفه على أوتار نقد شعرالنكبة فى كتابها " قيثارة سومر ـ قراءات فى القصيدة العراقية المعاصرة " (٩)، حيث تمضى مع بوْح كل من الشعراء : العلاق، والربيعى، والبطاط، ومى مظفر، وصاحب خليل، وريم كبة .

وهكذا عاشتْ بغداد، برغم تكالب الدهور والعصورعليها، فى مرايا الشعراء العرب جميعا، غير مقتصرة على شعراء العراق فحسب. بل عاشتْ فى التاريخ والقلوب.

هوامش

(١) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٥.

(٢) كتاب الاتحاد، اتحاد الكتاب، مصر، القاهرة ٢٠٠٦، ص ١٤٧، و١٥٧، وما بعدهما .

(٣) العبيكان، الرياض ٢٠٠٧ فى ١٠٨ صفحة .

(٤) مسكيليانى ط١٢٠٠٧ ص ٤٣٧ .

(٥) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ فى ١١٦.

(٦) مالك المطلبى فى ختام رواية " سفر السرمدية، لعبدالخالق الركابى، المؤسسة العربية، بيروت ٢٠٠٥ ص ٢٧٤ .

(٧) نفرو للنشر، القاهرة ٢٠٠٧ االصفحات : ٧، ١٧ ،٢٩، ٣٧، ٤٣ ،٤٥، ٤٦ ،٥٢ ـ ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٦١، ٦٦، ٨٣، ٨٥، ٩٢.

(٨) المحروسة، مصر ط١ ٢٠٠٧ فى ١٠٨ صفحة .

(٩) مركز عبادى، صنعاء ٢٠٠٧ .، وانظر :موسوعة الشعر العربى للمؤلف، مؤسسة المختار، القاهرة٢٠٠٥، وذلك فى مواطن عديدة ؛ للوقوف على أسماء الشعراء ودواوينهم وطبعاتها، والمختارات وبيئاتها .

جديد الشعـر الجديـد
محمد عفيفى مطر واللغة المغايرة

يملك الشعراء لغة موحّدة تخضع فى تجانسها وتشابهها، وفى اعتمادها منهج الانتقاء والانتخاب والاختيار الذى يخلقها خلقا جديدا يجعلها مغايرة نظام اللغة العادية، يصرف الشاعرالنظر عن نظام ما، ليقيم بناء نظام آخر جديد ؛ فهم جميعا ينتقون ويختارون، وينقحون، ويرمزون بإحلال ما يمكن إحلاله محل غيره للدلالة عليه دون مطابقة تامة، فيوحون أو يستوحون. لكنهم – برغم هذه الوحدة – متنوعون فى لغتهم بقدر تنوعهم فى أشخاصهم ؛ إذْ يختلف كل شاعر عمن سواه خضوعا لنهجه الشعرى ورؤيته الخاصة، فكما يقدم النعت دلالات جديدة تضاف إلى رصيد المنعوت يقدم التوظيف اللغوى عند الشاعر دلالات وأرصدة معنوية تتجاوز مجرد التفاعل النصى، وتتجاوز مجرد التجاوز اللغوى دونما حاجة إلى الاتكاء على "الضرورة" التى أشار إليها سيبويه فى مقولته : " يجوز فى الشعر

ما لا يجوز فى الكلام " – ١/ ٢٦ .

وتبعا لذلك تتنوع مفردات الشعراء وتراكيبهم وأبنيتهم التخييلية بين : الحسّى، والجنسى، واللونى، والوجدى، والتصويرى، والتخييلى، والابتكارى، ومن هنا كان تعريف ابن خلدون للشعر على غير ما أجمع عليه الكثيرون من تقديم الوزن والقافية على المعنى على نحو ما نرى لدى الكثيرين، ومنهم قدامة بن جعفر فى التعريف الشهير:

" الشعر قول موزون مقفّى يدل على معنى " – نقد الشعر، الخانجى القاهرة ص ١٧ ؛ وذلك حين عمد ابن خلدون إلى وضع ثنائية المعنى والموسيقى فى الوضع الصحيح، وذلك بتقديم المعنى فى قوله:" الشعر هو الكلام المبنى على الاستعارة والأوصاف " – ١٤١٥، أى ذلك البناء اللغوى المخترع وفقا لسمات المْلكية الفردية وعلاماتها، وهذا معنى كلام " بول فاليرى " : " الشعر لغة داخل اللغة ".

تلك هى ثنائية الصنع اللغوى الماثل فى تفاعل لغتين : لغة الشاعر، ولغة الموروث الشعرى العالى فى شكل يفوق وصف التناصية، أو التفاعلية أو أى شكل آخر ما بين أطراف الطّرديات، ودرعيات أبى العلاء، وردهات التاريخ، وإيحاءات النصوص المقدسة؛ إذ يثرى الشاعر اللغة فى نسيجها الكلى يجعل دلالاتها مجتمعة ذات إشعاعات دلالية تفوق دلالتها مفردة، جامعة بين الإشعاع المعجمى والسياق النصى وحالة الوجد الشاعرية ليولد النص الكلى من جماع ذلك كله . هذا شاعرنا يعرب عن نهجه اللغوى مدركا معنى الكلمة

فى معجمها، وفى أسْرها، وحروفها، ورحلتها بين الكتابة والكلام منذ الأزل، مخاطبا ربّ الكلمة : الشاعر بمجازاتها، وإيقاعها، حتى تكون كل كتابة قابلة للتأويل. هكذا يقول شعره:

* هيّج المعجم وارصد وترصّدْ مرسل الغيمة والقطر دياميم العراء.

* تفتّح فى ليل الكلام المجمجم / أوائل أشكال الحروف / فهل سرتْ وعول مسامير الكتابة / غرّبتْ، وشرّق من وادى الملوك محفّر من الطير والحيات حتى تلاطمتْ.. ..

* وقلّبْ – أيها الشاهد – عينيك، وزحزح لغة الرمل، وثبّتْ وتد الخيمة فى رمل الكلام .

* فيْض كتابات على الكاغد والرّق .

* وما يشيع – بوفاء وبلاغة – فى " طردية " : أنت – يا أيها الشاعر المنتشى بالخرائب والذكريات – وحيد وجمجمة البحر قد فغرتها الرياح على الرمل... تعقد أحبولة من مجازات فصحاك / تنصب أفخاخ شعرك علّ الطرائد تأتيك طيعة من فجاج السماوات والأرض ... قصيدك محتدم فى حطام المنارات والسفن المتفككة الوزن تفعيلة من جنون الدم المستباح وصلصال أشكاله من رغام الهزائم.. فاشحذ أسنة صمتك حتى تمر الطرائد واقعد على مرصد من متون مقدسة يكتب البرق آياتها بالصواعق والنار ... ويا أيهذا القصيد القديم الجديد ...

* كل قراءة بلاد وتأويل ونار كتابة ..

* وكما صنع فى طردية تستهل قصيدة " اكتمل ذبيحا " دفقاتها

بالحديث عن الكلام والكتابة والحرف والأقلام، والتأويل، وفى هذا النص ص ٢٧ ما يسهم فى توضيح ذلك النهج اللغوى، وجعله أساسا لقراءتنا القادمة :

* كسف الظلمة والعصف كتاب من دم الشاهد، إذْ تسفى به الريح وتعلو فى سماء القول والصرخة قبل الأبجديات وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من حبرالظلامْ / هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلامْ / هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى شهيد كان ما كان احتمالا، لم يكن إلا ظلاما صبوة / كانت بقايا القول فى الأسواق، فاستبدل قراءاتك فى ذاكرة المحو استمعْ – يا أيها الراوى – إلى زلزلة الرجع وتأويل الكلامْ

من هذا النص السابق، وما سبقه، نفسّر النهج اللغوى للشاعر محمد عفيفى مطر فى شعره كله، ونخص بالذكر ديوانه (فاصلة إيقاعات النمل) بدءا من العنوان الفرعى للديوان فى قصائده بالترتيب:

تعاشيق – اصطلاء النشيد – تحللات – اكتملْ ذبيحا (وهى أطولها) – طردية – درعية مديح – ونوبة رجوع – حتى آخر القصائد التى حمل الديوان اسمها فى نصه الكلى بتتابع إضافاته : فاصلة إيقاعات النمل .

هذه اللغة التى تجعل الشاعر فى مباراة – ولا أقول مبارزة – لغوية مع كنوز اللغة الخبيئة فى مكامنها التراثية كتلك الخبيئة التى يتغياها الأثريون، ويتعقبونها ويعتبرونها من صيدهم الثمين ومنابعهم الضنينة .

إنه يوفّر للغته قانونها الخاص، وزيّها الملائم الذى يجعل الكلمة لا تقرأ بوصفها كلمة مفردة. بل تستساغ بوصفها جزءا من كيان متكامل ينسجم مع تجليات الشاعر الثقافية، وارتفاعه فوق مستوى النمطية، وكما كشف علم الفلك أن الأرض ليست إلا كوكبا من بين كواكب يجمعها نظام متكامل – فإن لغة الشاعر كذلك ليست جزرا منعزلة، أو كواكب متفرقات متنافرات. بل هى لغة سابحة فى فضاء النص وفلكه، ووفق نظامه، وكذلك الفن هو لبنة من مكوّنات الصرح الثقافى والاجتماعى حيث نرى تمثّل الأفكار فى اللغة وفق سياق تحيل إليه حتى يتم التواصل اللغوى بين المرسل والمستقبل فى الجمل المستديرة التى يتصل آخرها بأولها بما فى ذلك من إعطاء دلالات جديدة بإعادة توظيف النص فى مجال جديد تتعدد فيه دلالات الرمز بمساعدة الإيقاع وتركيب الحروف، وتتابع الجمل فى لهاث لغوى متدفق. وهذا – فى تصورى –أكبر من أن نقول إنه صوفى اللغة أو المغنى، وذلك بتناصه مع المعجم الصوفى بشكل واضح كما يبدو فى :

* وأنا فى خطفة الرؤية والرؤيا تلقفت حصى الروح وقلّبْت دمى زفرة وجد جمرة تخبو يغطيها الرماد .

* أم رعدة بجنون الكشف .

* ومن أحواله ينجدل الفجر الجديد .

* مقام الظل فى الخيمة هذا أم غوايات التخوم / برقت فى خطفة الحلم بما كان ..

* أنت فى بيتك ..فاقعد مقعد الرؤية والرؤيا ..... ويبقى الفيض من نبع المكانْ..

* صرخة الروح فى الوجد أو صرخة المنشدين ..
* يرجرجه بحر من الوجد قلب وصبوة مكظوم..
* والله من خلل الغصون يمد يديه ينسج خضرة الذهب الحرير ..
* تصفر من مقام العشق فالأبواب تفتح والنوافذ ..
* والروح ينفخ أعضاءها
* انكشافات – الحلم- الإشارات ...

هذه اللغة التواصلية، وهذا الإصرار الفريد عند الشاعر – بعامة – هو الذى يجعل لغة الشعر متجددة دوما مع الزمن ضمن بنية مركبة فيها من العقل الجمعى والفكر الجمعى والوجدان الجمعى الكثير والكثير، وهكذ نرى محمد عفيفى مطر فى سعيه فى رحلة ولعه بالخبيئة اللغوية شأنه فى ذلك شأن صنوه من الأثريين يجعل صنعه – أيضا – ليس مجرد تفاعل مع المعجم القرآنى فيما ورد من نماذج قليلة فى:

* والنار وعهن الذهب المضفور بالزرقة والفضة .
* وارجع بصر الحيرة ما بين الجحيمين ...
* طباق سماوات أضأن كواكبا، وأنجم أفلاك سرين وقفرة من الأرض يعلوها نجيع الملاحم .
* بين الأبحر السبعة ..

فهو ينتقل بالمعجم الموظّف إلى علاقات الترابط النصى بين الجمل حتى يكتمل بناء نصى حاملا ما يميّزه عما سواه من النصوص. وما أشبه ذلك بعملية الإحالة المعتمدة على العلاقة القائمة بين الأسماء

والمسميات، وبين الدال والمدلول ؛ ليصبح التناص – هنا، وعلى وجه الخصوص –بعيدا عن التكلف أو التصنع، وليغدو – أيضا – غير موظف لذاته وفى ذاته. بل يكون ورود المفردة القرآنية أو التركيب القرآنى لبنة من لبنات السياق اللغوى ؛ لتكتمل به الصورة الكلية، أو اللوحة التامة ؛ وليتضافر التعبير تضافرا لا تبدو فيه الكلمة أو الجملة مسافرة من السياق المقدس إلى المعنى المحدث المقصود، ومن أجل هذا كان هذا اللون من التوظيف اللغوى قليلا إذا ما قيس بغيره من الألوان .

وإذا رأينا طرفا قليلا فى الأمثلة القرآنية السابقة، فإن فى السفر إلى الموروث المشترك – وهو أكثر نسبيا مما سبق – ما يعضد هذا التوجه الفنى عند الشاعر الذى يثبت – بسبل شتى – تماسك تجربته اللغوية وتلاحم أركانها وفق منهج مقصود، وليس على سبيل الألوان التناصية، وهكذا يسافر نصه إلى اللغة بموروثهاالحضارى والثقافى والاجتماعى وجذوره العميقة فى البيئة اللغوية المستخدمة :

* أم أنت فى ساحة غيب ذاهل بالقيظ تستقبل تجار الأقاليم : قباطى، حرير الموصل، التفاح، والفلفل، أجناس جوار، ميرة من كل زوجين، سلاح مرهف ...
* هكذا درعك مسْرود رميم أمم جاءت وراحت / فأقمْ بيتك فى خطوتك الأولى، وأعلنْ زينة العيد على ضحوة هذا المهرجانْ..
* وراقون تحت مقرّ نصّ من المرمر المكتوب / خيْل تحمّلت سقوف بهارات ومخطوط حكمة وشرح نصوص الفتح صلحا وعنوة ... ... وحامل أختام الملوك مقلب بكفيه أسماء العصور..

* التواريخ تمحو التواريخ نمْل من الذكر الباهتة
ويمضى مع درعية مديح :

تركتم دمى سيبا فليس يجيره
عدو يداجى أو صديق يصاول
وحمّ قضاء الليل ظلما وظلمة
وقد حبكتْ دون الفرار المخاتل
فبتّ على ظن دمائى تؤجّه
وتنزوه فى الريح البروق الصواهل
يقلبنى شك ويأس مخامر
وتنحت صلصالى الرجوم الهواطل

حيث تهيمن روح المتنبى فيما سبق
دون الوقوع فى التناصية المباشرة .

ثم يوظف التعبير الذى يشعّ تراثا فى المقطع التالى :

أيا جارتا.. /كنّا من الرمل نطفة / وقبضة جمر فى حديث مرجّم / ورؤيا سلالات من الشعر أوقدتْ / بأوتادها الأسباب.. فالأفق ملعب ..

وحيث تهيمن روح شاعر أسبق من المتنبى وأقدم، وهو عنترة توظيفا لإشعاع مقولته المعروفة " متردّم " :

* شمس قطعانك – هل غادرت من متردم الأهوال ؟؟ – واخرج للندى والعشب .

ولا يقتصر على هذا الموروث الأقرب إلى طبيعة لغتنا العربية تاريخا وحضارة ومكانا وزمان. بل يسافر إلى قابيل وهابيل :

* شمس قطعانك – هل غدرت من متردّم الأهوال ؟ – واخرج للندى والعشب .

مرورا مع، السطوة الفصحى، والضأن ولبن الناقة والتمر المصفّى، والقهوة المرّة :

* واملأ الركوة بالجمر اتكىء وانظر أهذا كائن ؟!!. حتى يصل إلى : العبيد الشعراء .

فإذا ما انتقلنا من ألوان التوظيف اللغوى لسالفة، وحاولنا الوقوف أمام نص من الديوان، وليكن ذلك عن طريق الجمل الأولى فى الفقرة الأولى من القصيدة الثانية " اصطلاء النشيد ":

* رشفة من قهوة الفجر /، ورمح من ضرام البرق فى مرشف فنجان / وجمر زفرة تخبو يغطيها الرمادْ / غفوة بارقة الخطفة ترمى الرأس بين الكتفين / رشفة أخرى.. / ووجه الفجر ينحلّ /غراب من دخان الكحل يعلو / ثم يهوى من هدى الشرق إلى الغرب / بأطراف جناحيه الدم الساطع / والنار وعين الذهب المضفور بالزرقة والفضة / مهماز صدىء وبقايا زرد منهدل فى صمته / سرج وأوتاد ونصل ضائع المقبض / جمر زفرة تخبو يغطيها الرمادُ/ رشفة أخرى ... / وريق البنّ منسوج بأنفاس أبى / المدلج فى النوم الأخيرْ / وهو فى إشراقة الحيرة ....

من قراءة الجزء السابق نجد أنّ أول ما يبزغ من سمات اللغة عند محمد عفيفى مطر :

التكثيف الشديد الذى يفوق وصف الإيجاز، ويصل التكثيف إلى التسارع أو الإسراع فى تدفق حركة المعنى، الأمر الذى يوقع التعبير

لديه عند كثير من المتلقّين فى دائرة الغموض، وما هو بذلك، لا لسبب راجع للعامل الغموض التناصىّ الأسطورى، ولا لسبب عائد لاستخدام الرمز، وإنما يرجع ذلك الغموض لدى البعض إلى ظاهرة التكثيف وسرعة حركة المعنى وتلاحق دفقاته .

السمة الثانية: ميل الشاعر إلى المفردة النكرة أكثر من ميله إلى المفردة المعرفة، وهذا ما استدعى لديه كثرة النعوت أى تضاعف من الدلالة، أو الإضافات التى تزيل التنكير، والدليل أنك ترى فى هذا الجزء من النص هذا الكمّ غير القليل من الشواهد على ما ذكرنا:

كثرة النكرة، وشيوعها:

رشفة (مكررة) – رمح – جمر – زفرة (مكررتين) – غفوة – رشفة أخرى –غراب – سرج وأوتاد ونصل.

و كثرة النعوت:

غفوة بارقة الخطفة– رشفة أخرى (مكررة) – الدم الساطع – مهماز صدىء – زرد منهدل – نصل ضائع – ريق منسوج .

وكثرة الإضافات إلى المعرّف بأل:

قهوة الفجر – ضرام البرق – مرشف فنجان – بارقة الخطوة – وجه الفجر – دخان الكحل – هدى الشرق – عهن الذهب – ضائع المقبض – ريق البنّ .

ويمكن تلمّس أمثلة عديدة فى سائر النصوص لمثل ما تقدم، يضاف إلى ذلك الحرص على تحديد الزمن وجزئياته :

قهوة الفجر – ووجه الفجر .

انبثاق التجربة من جوّ الشرق العربى، حتى ليصرح بالكلمة

مباشرة (من هدى الشرق إلى الغرب)، أو يلجأ إلى بدائلها الموحية أو المحددة :

البرق – مرشف فنجان – الكحل – مهماز – زرد – نصل – البنّ ... إلخ .

وفى ذلك كله نجد المفردات والتراكيب ماضية إلى السياق المقصود إمّا بلفظها ودلالتها المعجمية، وإمّا بإيقاعها، وإما بتلاقيها مع جاراتها، وإما بإيحاءاتها، وإشعاعاتها، حتى ليندرج هذا، أو يكاد، تحت ما تحدث عنه ابن جنى فى الخصائص، وجعله " حسنا كثير المنفعة قوى الدلالة ". يقول :

" وذلك أنْ تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة فتبحث عن أصل كل اسم منها فتجده مفضى المعنى إلى صاحبه " – ٢/١١٣، ط٢ تحقيق محمد على النجار، دارالهدى ببروت.

يسبق ذلك كله قيام التعبير اللغوى عنده على الصورة الكلية، وأحيانا على الصورة المركبة القائمة على تعدد الرموز والإيحاءات، وتشابكها وتضافرها فى جدائل تنصهر فيها المفردات مع التراكيب مع نقل المفردة من حقل إلى حقل، ومن سياق إلى آخر. وتفصيل القول فى ذلك يقتضى بحثا آخر.

أبو ستّة.. ونصف قرن من الشعر

إنّ تلمّس النصّ الكلى عند الشاعر يأتى فى محاولة للتأويل الفنى القائم على نظرة شاملة للعالم الشعرى الذى يمثّل حصاد الشاعر، وهو تلمّس يتجاوز الاقتصار على مثال من هنا أو شاهد من هناك ؛ إذْ ما تزال فكرة" النص الكلى" هى المفتاح الأمثل المصاحب لقراءة النص، وتأويله، وهى فكرة تقوم على أساس واضح هو أن كل ديوان يخضع، هو وقائله معا فى زمن محدّد، وسياق معيّن، لروح مسيطرة مهيمنة : تلْهم الفكرة والموضوع، وتشعّ الدلالة والإشارة، وتستدعى المعجم والتراكيب . بل توجه حركة المعنى بأسْره فى الديوان كله .

لا يبعد هذا الأمر كثيرا عن فكرة " المقام "، تلك التى أثْرتْها وناقشتْها البلاغة العربية القديمة فى المواقف الجزئية :

" لكل كلمة مع صاحبتها مقام " .

أو تلك التى ناقشها اللغويون المحْدثون أمثال : " سيدوك "، و " جرايس "، و" فلمور " فيما يتصل بمدلول الجملة فى ذاتها فى مقام ما، واستشفاف معناها باتصالها بالجمل الأخرى، والحقائق المتعلقة بها ذات الصلة بمقام، أو بسياق ما، والحقائق المرتبطة بالموضوع، والتساؤل عن التغيير الناجم عن تغير السياق، والربط بين السياق، والموضوع المتحدث عنه، والظرف، أى السياق الزمانى والمكانى للحدث، وقناة التواصل : اللفظية أو الكتابية أو الإشارية، والشفرة المستعملة من لغة أو لهجة أو أسلوب، وصيغة الرسالة شعرا أو نثرا، قصيدة أو قصة.. إلخ على أن النص :

" تسجيل كلامىّ لحدث تواصلى " .

بما فى ذلك من علاقات الترابط النصى داخل بنية النص، ولذلك رأوا الكثير فيما أسموه " الظروف المحيطة والمواقف "، وما أسموه، أيضا، " المخطط الذهنى " .

وهذا الذى نراه فى النص الكلى يبدو– فى جذوره الأولى– وهو لا يبعد كثيرا عن المعنى المجازى الذى اختاره العربى تسمية لوحدة صغرى من وحدات الشعر، ولبنة من لبنات بنائه، وهو البيت فى شطريْه، فى تعبيره المجازى المنقول من المعنى الحقيقى :

البيت من الشعر – بفتح الشين – وهو ما زاد على طريقة واحدة، صغر أو كبر، وهو الخباء من صوف أو شعر ـ بالفتح ـ بل يطلق على ما هو أكبر من الخباء ،وهو المظلة، واشتق البيت من الشعر، بالكسر، من بيت الشعر، بالفتح، لأنه :

"يضم الكلام كما يضم البيت أهله "، ولأنه " كلام جمع منظوما

"؛ فصار مثْل بيْت جمع من شقق، وكفاء، ورواق، وعمد.

هذا عن :

(١) الوحدة الصغرى المتمثلة فى لبنة " البيت ". أما اللبنة الأكبر، وهى :

(٢) " القصيدة " فقد سمّى القصيد بذلك" لكماله، وصحة وزنه، ولأنه قصد له الشاعر قصدا واعتمده، ولم يحتسبْه حسبا على ما يخطر بباله، وجرى على لسانه. بل روّى فيه خاطره، واجتهد فى تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا، فهو فعيل بمعنى مفعول من القصد وهو " الأمّ "، بفتح الهمزة؛ لذا سمّوا ما طال ووفر قصيدا أى مرادا ومقصودا ؛ لأن قائله جعله من باله واحتفل له ؛ فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصْله ؛ أخْذا من القصيد، وهو المخ الغليظ السمين الذى يتقصّد أى يتكسّر لسمنه ".

وكما أن من الأبيات تكون القصائد، فإنّ من القصائد يكون :

(٣) " الديوان "، وهو مجموع ما ضمّه، وضمّنه الشاعر ديوانه فى مرحلة، وزمن، وسياق ما، وليس هذا بمنطبق على دواوين التراث كلها، ولا دواوين القبائل بأسرها، ولا دواوين المختارات أو المنتخبات، أو المجموعات جميعها ؛ لأنها – فى معظمها – جمعها جامع أو جامعون هم – بالقطع – غير قائلها، أو قائليها، ومن ثم لا نتوقع وحدة فى تلك الأعمال الشعرية السالفة توحى بنص كلى، كما أن ذلك لا ينطبق على دواوين صدْر عصر النهضة، تلك التى جمعها جامع هو غير شاعرها، وبخاصة بعد وفاته، وإنما ينطبق على من يعدّ ديوانه للطباعة بنفسه جمعا قصديا، واختيارا متعمدا، من ذلك

– على سبيل المثال لا الحصر – أن الشاعر القروى " رشيد سليم الخورى " كان يختار عناوين دواوينه بنفسه، سواء أسماها باسم ما، أو نسبها لاسمه " الرشيديات "، أو إلى لقبه " القرويات "، ومثله كل من كان من بين شعراء جماعة الديوان ومنْ تلاهم حتى يومنا هذا باستثناء منْ توفى قبل جمع ديوان له. وقد أشار العقاد إلى ريادة الديوانيين فى عنونة الدواوين ,وتحدث عن العنوان فى مقدمة ديوانه " هدية الكروان " ، إلى جانب مقدمات " عابر سبيل"، وغيره مما انضوى تحت عنوان يوحى بنص كلى، وهكذا مضى ديوان الشعر العربى الحديث مع إجراءين فنيين مقصودين قصدا من الشاعر :

أولهما : أن يجمع بنفسه ما يراه مكوّنا لديوانه .

وثانيهما : أن يختار لوليده هذا اسما أو عنوانا. وفى كلتا الخطوتين لا يغيب عنه ما يجمع بين أوراقه من نص كلى مهيمن.

وهذا الجمع المقصود يحقق كثيرا مما قاله البلاغيون القدامى عن ثلاثية: لفظ، ومعنى، وتأليف بينهما، هذا التأليف الذى يظهر فى البيت مصغرا، ثم فى القصيدة مكبّرا، ثم فى الديوان بشكل أكبر منذ مرحلة معينة من تاريخ ديوان الشعر العربى الحديث كما قدّمْنا.

ولذلك علامات دالة تشير إلى الرباط الجامع بين فقرات النص، أو فصول العمل، أو قصائد الديوان. ومن أبرز تلك العلامات الدالة التى قد تساعد فى الوقوف على ذلك النص الكلى ما نراه فى خلاصة الموقف السابح فى جنباته .

العنــونـة :

العنوان هو الدالّ الأول الذى يصافح قلب القارىء، ويوسّع ـ من

ثم ـ آفاق توقعه، وتفسيره، فهو وثيق الصلة بنيّة المبدع والقارىء على حد سواء، بنيّة المبدع ؛ لأنه خلاصة النص الكلى، وهويّته، وبنيّة المتلقى ؛ لأنه مفتاح البحث عن المعنى، والقصد إلى التأويل، وهكذا يقوم العنوان بمهمة النص المحاذى، أو الموازى ؛ لقيامه بالتمهيد للنصّ .ونبدأ بملاحظة الموقع أو الترتيب الذى تحتله القصيدة العنوان فى الديوان، عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، والتى تشير، فى الأغلب، إلى هيْمنة روحها وظلالها وإيحاءاتها ودلالاتها ورموزها على الديوان كله ، حسبما أشار " جينيت " إلى (العناوين الموضوعاتية)، وإذا نظرنا من مدخل تلك العلامة الدالة، وهى العنوان فى دواوين محمد إبراهيم أبوسنة كلها سنجد أنه قد لا نقصر تلك الهيمنة على قصيدة العنوان برغم سيطرتها، وكونها دالاّ على موضوع الديوان كله ؛ ذلك لأن النص المهيمن (النص الكلى) هو الذى يسود الديوان كله بصرف النظر عن موقعه وترتيبه، وقد ترتب على ذلك أننا لم نجد – فى دواوينه على وجه الحصر – عنوان الديوان محافظا على مكانه فى صدارة الديوان فى القصيدة الأولى دوما. بل وجدناه يراوح بين المواقع ؛ فهو تارة فى الموقع الأول فى قصائد دواوين :

"حديقة الشتاء ،والبحر موعدنا، ورماد الأسئلة الخضراء، وأغانى الماء " ؛ ففى " رماد الأسئلة الخضراء " يأتى جزء من الدال عنوانا للقصيدة الأولى، وهو" أسئلة خضراء " ؛ ليضاف لها الاستفهام المتكرر ؛ مفتاحا لرسم ملامح المناخ العام، مناخ النص الكلى الماثل فى الديوان :

منْ هذى الحسناءْ ؟ / رفعتْ قلبى من مقبرة السنوات العارية الجدباء / ليهبّ ربيع مشتعل / بصفاء يديها .... منْ هذى الحسناءْ ؟ / ريح صفراءْ / تقتلع الأسئلة الخضراءْ/ تلقيها حطبا فى شفق.. / يتباهى عند حدود.. الليل السوداءْ / مرتْ عربات الحزن الشقراءْ .... / عربات الحزن السوداءْ .

ومعها مفردات، وتراكيب : يشتعل جمرا ـ أحمرّتْ أحجار القلب ـ حرائق ـ العاصفة ـ سحب عمياءْ .

هل الحريق تطهير، على نحو ما طهّرأبو حيان التوحيدى نفسه ؛ فأحرق كتبه وأوراقه وقلمه ؟ أمْ الكتابة : تطهير، وإنقاذ من انفجار الصمت والكبْت ؟؟ .

أمّـا أمْر العنوان فى ديوان " أغانى الماء "فيبرق دالّه " ماء " فى المفردة الأولى :

ماء أخضرْ / يتدفق / فى أشجار / بيضاءْ/ شهب .

ثم يكتمل ظهور الدال " أغانى الماء " قرب النهاية :

تملأ كلشرايين الأشجار أغانى الماءْ

ومع هذا الدال تتوالى مفردات مائية :

سحب ـ البرق ـ الأمطار ـ التبع ـ شتاء ـ البحر ـ الأنواء.

بينما يتخلى العنوان عن مكانه فى تلك الدواوين من الصدارة إلى الداخل ؛ فيتنقل بين : الموقع الرابع عشر فى الديوان الأول " قلبى وغازلة الثوب الأزرق "، والموقع السابع عشر فى "الصراخ فى الآبار القديمة "، والموقع الخامس عشر فى " أجراس المساء "، والموقع السابع عشر فى " تأملات فى المدن الحجرية "، والموقع السادس فى

" رقصات نيلية "، والموقع الرابع فى " شجر الكلام " (٢) ؛ لتبرز القصيدة " الأمّ "، لا لأنّ العنوان يشعّ، ويوحى فتتنوع الدلالات فحسب، ولا لأن العنوان له بلاغة أعلى صوتا من بلاغة سائر النصوص فقط. ولكنْ لأنّ قصيدة العنوان، أو القصيدة " الأم " تسْرى إشعاعاتها ودلالاتها فى الديوان كله .

يدل على ذلك مفردات وتراكيب ومعان ودلالات لا تقتصر على قصيدة العنوان وحدها. بل تجعلها متفقة مع غيرها من القصائد فى اللغة والمعنى معا .

وأكثر ما ينجذب إلى تلك القصيدة الأم ينصرف إلى أربع قصائد من بين أربع عشرة قصيدة :

فى قصيدة " سأبقى مع الحب " نجد :

ـ إلى شجر فى السحاب .

ـ وشجر الأحلام .

وفى القصيدة الأولى " كأنه الغروب " نجد التقاء كبيرا مع قصيدة العنوان، وبذلك تدور معظم قصائد الديوان حول :

الخيانة، والجراح، والوجيعة، والندوب، والافتراس، وكىّ الإهاب، والسهام، والرماح، والحراب .

كما نجد الذكرى، والذكريات، والأيام ،والعمر، والغمامة، والغمام .

وهكذا نرى سريان قصيدة العنوان فى دماء الخطاب الشعرى ؛ لتكون مفتاح الديوان كله كما هى فى عنوانه .

لمـــاذا؟.

لأن الخطاب الشعرى الشاكى، والناقد هو عين ما تبثّه القصائد

الأخرى، وبخاصة قصيدة " شتاء العروبة"، وفيها نجد أركان الخطاب الشعرى الذى نراه فى قصيدة العنوان فى :

مخاطب ـ بكسر الطاء ـ، ومخاطبة ـ بفتحها ـ وثالثهما: المجموع.

أما المخاطب فهو موزع فى النص كله، بضمير المتكلم فى المطلع :

أقيم ـ تعبْت .

وفى الوسط بسؤال المستنكر :

ـ فيم انتظارى والسهام تنوشنى / فى كل جارحة مكان للسهامْ / أبقى على هجر الأحبّة .

ـ ورْدى يجفّ وطائر الذكرى يناديه الفراق .

وتتوالى ياء المتكلم : حبّى ـ قلبى ـ وحْدى أنازل ما تبقّى من سنين العمر فى حرب تدوم بلا كلامْ .

أما المخاطبة فهى فى المستهل، وفى المنتصف :

ـ لا تسألينى أنْ أقيم فقد تعبت من المقامْ

ـ لا أنت قادرة على حبّى .

هكذا يستدعى وجود المتخاطبيْن وجود صراع أو تقابل يشهده طرف ثالث هو : المجموع، وهو وطن الانتماء، وتمثّله " نا " الفاعلين :

ـ لا خمر بأكؤسنا / خنّا سرائرنا فحاصر خطونا شوك الطريق / وخاننا صفو الوئامْ / طالتْ بنا الأيام / بين وجيعة الذكرى وأحلام تضامْ .

وهكذا يتحطم الحلم :

ـ ذبلتْ غصون الحلم فى شجر الكلامْ

وسريانا فى خطوط الدلالة السالفة تفرض جملة " العنوان " علينا

تحليلا لغويا فى ضوء النصّ المفتاح الذى هو مرآة النصوص جميعها ؛ لتتعدد صور التأويل مع إشعاعات الدلالات الكامنة فى " الشّجر " : معجميا، وهامشيا، والتى تتفق مع ما مضى من قول .

لم يذكر الشاعر من الشجر بمعناه المشهور المعروف إلا شجرة واحدة فى النص الأخير : " غار القمر "، وما عداها فدلالاته متنوعة بقدر تنوع دلالات " الشجر " فى تلك الوجوه الأربعة :

(١) من جذور معانى الشجر :

الشجر كل ما سما بنفسه. دقّ، أو جلّ، وقالوا : أرض شجرة، وشجيرة، وشجراء : كثيرة الشجر، وكل ما سما وترفّع فقد شجر. وهنا دلالة من الدلالات تعنى :

السموّ والارتفاع والارتقاء. وكذلك (شجر الكلام) الذى يعنى سموّ الكلمة فى نقد الواقع العربى، وسموّ مهمة الشعراء والمفكرين.

(٢) وقالوا : المشجّر من التصاوير : ما كان على صفة الشجر، وديباج شجر : نقْشه على هيئة الشجر .

وهنا دلالة من دلالات التصوير ؛ لأنّ الشعر : تعبير بالتصوير والصورة، وكذلك (شجر الكلام) : صور شعرية ورمزية لواقعنا .

(٣) وقالوا : اشتجر القوم وتشاجروا وشجر بينهم الأمر : تخالفوا، وتنازعوا، وتشابكوا مخْتلفين.ورماح شواجر، ومشجّرة ومتشاجرة : مختلفة متداخلة .

وتشتجر الأصابع : يدخل بعضها فى بعض. وكل ما تداخل فقد تشاجر، واشتجر، وكل ما يألف بعضه بعضا فقد اشتبك، واشتجر؛ لذا سمّى الشجر ؛ لدخول بعض أغصانه فى بعض .

فهذه دلالة التنوع والاختلاف والتداخل والتشابك، وكذلك (شجر الكلام) الذى يصور الفرقة العربية، وحال الواقع العربى الراهن .

(٤) وقالوا : شجر : طعن بالرمح، وشجره بالرمح : طعنه، كما قالوا : شجر، بمعنى ربط، أو صرف، وشجر بيته : عمده بعمود، وفلان من شجرة مباركة : أى من أصل مبارك، وقد يلتقى فى بعض ذلك (شجر الكلام) ؛ حيث الطعان، والخيانة، وتنافر الماضى مع الحاضر، وهنا بلاغة العنوان .

هذا عن عنوان (شجر الكلام) .

ولا يستقرّ أمر العنونة على حال واحد. بل يتنوّع حسب مقتضيات النصّ الكلّىّ ؛ فيتغير الحال فى دواوين أخرى، فلا نجد عنوان الديوان فى ترتيب قصيدة بعينها تحمله. بل لا نجد قصيدة تحمل العنوان نفسه كليّة، وذلك على نحو ما وجدناه فى :

"مرايا النهار البعيد، وورد الفصول الأخيرة "؛ ففى الديوان الثانى لا نجد قصيدة اسمها " ورد الفصول الأخيرة ". لكننا نفاجأ بشيوع الوقت والزمن. بل أوقات اليوم،والأرقام، والمواقيت، والموعد، والمرايا، فيما يقرب من التلخيص الزمنى :

لفضاء / كى يتنفس ../.. يركض خارج لحظته .
فى الأرقام : جرحا تطاول ألف عامْ .
والمواقيت : وتسقط بين دماء المواقيت
وأن يأتى فى ميعاد .
والوقت : تبصر فى مرايا الوقت .
وفى أجزاء الوقت : ينثر الآن أحلامه

يركب الآن جوادا
غنوة تلفظ الآن أنفاسها
من ينتصر الآن ؟ (مكررة) .
والفصول، وبعض أنواعها : سيجىء ربيع من أزهارْ
وأجزاء اليوم : ترتحل الأحلام / وتغادر أيامك / تنتظر زمانا .. نهار
المساء سهام الغيوبْ
واقف عند باب الغروب
يتأمل فى فزع / مقْدم الليل
أول الليل ... إلخ .

وهكذ نرى أنه لا ينحصر هذا العنوان فى قصيدة بعينها فى كل ديوان من هذين الديوانين ،كما كان الحال من قبل. بل وجدنا عنوان الديوان يسبح فى فضاء النص فى جمل مفتاحية منذ السطر الأول، مثلما نجد فى القصيدة السادسة " رقصات نيلية"؛ حيث يسارع الدالّ " النيل راقصا " إلى الظهور فى الجملة الثانية من المطلع :

ممْعن فى صباه الجميلْ / ذلك النيل... يقْبل منفعلا راقصا ... ليمارس أهواءه ... فى حنايا الحقولْ .

ثم يرد الدالّ " راقص " نفسه مرة ثانية :

راقص.. / لا السيوف على رأسه " أوقفتْه / ولا الطين فى قلبه.. يقعدهْ .

ثم يرد ثالثة بصيغة الفعل المتجدد زمنا، والمشارك حدثا ؛ باعتماده على صيغة المفاعلة، أو المشاركة بين طرفين أو أكثر :

.. والظلام يراقص أحلامه /.. .. والنجوم بذورْ.

ومثلما نجد فى " ورد الفصول الأخيرة " الذى خلا من قصيدة بهذا الاسم مكتفيا بالجملة العنوانية التى ترد فى الافتتاحية منذ الدفقة الأولى، وهى :

هل له أن يكلّم / ورد الفصول الأخيرة / عن موعد لم يحنْ ؟ / هل له أن يواعد/ هذا السحاب المفارق / عند الغروب الذى يتراقص وسْط المحنْ ؟ .

وإذا ما تركنا العنوان إلى ما تتكلم به قصائد الديوان، مجتمعة – بما فيها من سياق، ومقام، ومخطط ذهنى، وموضوع، وظروف، وقنوات، وصيغ، وأحداث، وأغراض – فإننا قد نجد النص الكلى فى دواوين أبى سنة يبرز غير بعيد عن مناقشة قضية عامة مهيمنة فى شعره، هى : أزمة الحب الإنسانى على مستوى الأفراد، والأمم، والشعوب، والعلاقات الدولية، وعلاقات الأقوى بالأضعف، والأزمان، والأوطان، والأماكن، أو ما يمكن إيجازه فى " الحياة حب "، وذلك عبْر تعاقب المراحل الفنية فى شعره منذ مرحلته الأولى البادئة فى (قلبى وغازلة الثوب الأزرق) الصادر سنة ١٩٦٥ جامعا معظم ما كتبه الشاعر منذ مطالع الستينيات. تلك المرحلة من فنه التى أوصلتْ بعض الأحكام النقدية ٠ وقت صدور الديوان، إلى تعميمات، وأحكام متعجّلة عزلتْها عن السياق، والدوافع، والزمان والمكان، والمقام معا فصبغتْها بصبغة الرومانتيكية، مغْفلين الرسالة الاجتماعية الجليلة التى ارتبطتْ بذلك المذهب إبّان نشوئه فى الآداب والفلسفات الأوروبية الحديثة، حيث مؤازرته الفرد تجاه الآلة والمجموع، وذلك

حين نشأ فى أواخر القرن الثامن عشر، ومطالع القرن التاسع عشر الميلادى فى مواجهة للكلاسيكية، وقد اكتمل مع الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩، ونما مع ازدياد روح المرارة والغربة عقب هزيمة نابليون سنة ١٨١٥، متأثرا بفلسفة "كانْت "، مستقطبا جمهورا من الطبقة الوسطى، أو البرجوازية، فى عصر انتقلتْ فيه المجتمعات الأوروبية من عصر الإقطاع إلى عصر الرأسمالية التجارية والصناعية، وصحب ذلك بزوغ نجم الآلة، وتهوينها من شأن الفرد الذى آثر الثورة والاعتزاز بالنفس، وفقْد التكيّف مع الواقع الجديد، والرفض، وهكذا نشأ المذهب، وانتشر بين جمهوره، وفى مقدمة مبادئه بروز الشاعرية والخيال أكثر من النظر العقلى، وانتقل من مجافاة الواقع والمخاطرة إلى الحزن والتشاؤم والأحلام ؛ هروبا من الواقع ، وإظهارا للذاتية الفردية، وما تبع ذلك من حب الإنسان، واحترام المرأة، والحرية، والتطلع إلى العالم المثالى الخيالى ، بدا كثير من ذلك فيمابشّر بها " شاتوبريان "، وفيما طبّقه طلائعها من البارزين أمثال :

" لامارتين، وهوجو، ودى موسيه " ،ومن المصوّرين : دى لاكروا ،ومن الموسيقيين : شومان، وهكذا نرى الرومانتيكية ذات صلات وثقى بالمجتمع، وليستْ محصورة فى العواطف والأحزان فحسب، وهكذ نرى ـ أيضا ـ أنّ النص الكلىّ الكامن فى هذا الديوان الذى يمثّل باكورة إنتاج أبى سنة لا يتفجّر من عيون رومانتيكية ذاتية باكية مغرقة فى الوجْد أو العاطفة. بل ينبع من عين شاعرة واعية– ونحن نعلم أن الشاعر فى القديم كان يرى ما لا يراه غيره، ويشعر

بما لا يشعر به حتى كاد يعدّ من الأنبياء لدى بعض الشعوب فى سالف الأزمان – ينبع الموضوع عند محمد إبراهيم أبو سنة من عين شاعرة تعانى هما ثقيلا، وتملك قلبا كقلوب الأمهات الحانية على مصر التى هى غازلة الثوب الأزرق :

– لا تندبوا الخدود كالنساء/ أو ترفعوا الأكفّ للسماء / لا تسألوا ما بالنا قد جفتْ الضروع / تنام أمهاتنا على وسائد الدموعْ

فى وقت كان العقلاء فيه جميعا يتوجسون ويتوقعون ويقيمون فى همّ دائم تحسّبا، وتوقّعا لكارثة ما، قبل حدوث أقسى نكسة فى تاريخ العرب الحديث فى الخامس من يونيو من سنة ١٩٦٧، وكان هذا قدر الديوان الثانى " حديقة الشتاء" الذى صدر سنة ١٩٦٩ حاملا أوجاع ١٩٦٧، ومرارتها، وقتامة شتائها، وجفاف أوراقها، وأسن مياهها، منطلقا من :

" مرثية القلب الميت، و" آخر أزهار الموسم "، و" الوردة المحاربة"، و من " صلوات فى قطار يحترق "، و" المحاكمة " و" الجثة الحمراء "، ومن موقف" لا " إلى :

" جبهة مصر "، و" الفدائى "، و" المبارزة" ؛ استشرافا لمستقبل الثأر الرافض للهزيمة والاستسلام ؛ مواجهة لـ " عزاة مدينتنا " ؛ " حتى يطلع القمر "، فى موقف كلى، أو كما عبّر الشاعر نثرا فى نصّ مواز :

" إن الشعر يحعل ما هو تاريخى وجزئى أبديا وكلّيا " .

وكان ذلك تذييلا للديوان .

وليشهد عام ١٩٧٣ ميلاد " الصراخ فى الآبار القديمة " ليكون

"المغامر المجنون " على حق فى تساؤله مع الأساطير، ، ثم مع " عرافة الأسى"، ومع " الممثل يخلع القناع "، و" مرثية رياض"، ومقاومة" شادية أبو غزالة "، و" الحب حدّ السيف " :

– " لتخنق الصراخ فى الأبار / فقد نعود من حدائق النهار / بالزهر والثمارْ / وقد يريحنا على ذراعه السلام / إذا سعتْ بنا إلى فراشنا الأيام " .

ليكون الأمر متمثلا فى المعانى العميقة التى تسبح خلف المعانى الظاهرة فى الديوان، وذلك :

" أن الشعر لا يكتفى بهذا المسرح العابر الذى أقامته إرادة الإنسان الباطلة لتمثيل مهزلة دامعة، وإنما ... يتجه إلى المسرح الخالد الذى أقامته يد الله العادلة "، كما ذكر الشاعر- أيضا نثرا فى تذييل الديوان .

من ذلك قول محمد إبراهيم أبو سنة فى مقدمة ديوانه الأول (قلبى وغازلة الثوب الأزرق) شعرا، بعْد الإهداء النثرى:

إلى الذين يصرون على انقاذ الحب ومجد الإنسان:

«إنْ يكن غيرى يعزف فى ناى ذهبْ
فاغتفر يا شعب أن أعزف فى ناى حطب
ليس فى الآلة حس إنّ فى الروح الطرب
أنا ما جئت أغنى إنما جئت محب» (١٣).

وقوله فى ديوانه (أجراس المساء) نثرا:

«إليها...
إلى هذا الضوء الباهر الذى سطع فى حياتى

فغنّى كل شىء

ثم انطفأ ورحل، فبكى كل شىء»(١٤).

وهو بين " مصرع التاريخ فى محطة القطار " يعقد لقاء بين مصر وقلبه فى القصيدة الرابعة عشرة مشيرا إلى بحيرات قرانا، ورثاء موتانا، حيث ظلت جاذبية الديوان الكلى مسيطرة على حصاد كل مرحلة، ذلك الحصاد المتمثل فى الديوان ؛ لنجد الأمر السابق يتطور بشكل أو بآخر ؛ نظرا لطبيعة المناخ والسياق والزمان والشعور، الأمر الذى جعلنا نجد فى ديوان " أجراس المساء " الصادر سنة ١٩٧٥، بعد نصر أكتوبر بوقت كاف، يسمح للطير أنْ يغرّد بطلاقة بعد هدوء العاصفة التى تكبّل الطير وتعوق حريته، بما يوحيه دالاّ العنوان من : صوت ومناخ، وزمان ومكان، حتى لكأن النص الكلى مولود فى مساء يونيو الدامى الحزين، ومترعرع مع أجراس أكتوبر المجيد ؛ لنجد أصوات : " أيها اليأس تمهل"، و"المحاربون"، و" ترى يكون هو الوطن ؟ "، و" فى وجه غربان الحدود"، أصواتا لنص كلى آخر غير ذلك النص الذى كان فى مرحلة سالفة.

وفى "ورد الفصول الأخيرة " الصادر سنة ١٩٩٦ تمثل ثلاثية مفردات الديوان حدود النص الكلى وأبعاده، وهى ثلاثية تلخّص، بتكثيفها كما هو واضح، أبعاد النصّ الكلى، ومفرداته : ورد الفصول الأخيرة .

لنجد أبعاد الزمان :

(١) الماضى، أو المنصرم، والذى تسْترجعه الذاكرة والتذكر.

(٢) والمعيش، أو المعاصر، وأوصافه:

الكسيح، والمتوقّع، والرجيم، والمجهول.

بما فى ذلك دلالات :الأرقام، وأوقات اليوم، والفصول وصولا إلى :- سرب من الغربان ينعق فوق تاريخ مهانْ .

(٣) والمستقبل، أو ما يستشرفه الشاعر من منظور " يوتوبى "، أى الزمان القادم، بأحلامه، ومراياه، وما يتصل بذلك من موازنات سبع بين ماض، وواقع، ومستقبل. مع ملاحظة الوجود الفاعل لعامل مساعد كثيرا ما يوظفه الشعراء ويتخذونه أداة كاشفة سابرة، وهو المرايا التى نجد لها حضورا فى دواوينه ؛ فهى فى دواوين : "البحر موعدنا" -١٩٨٢، و"ورد الفصول الأخيرة " - ١٩٩٧(أربع مرات)، وعنوان "مرايا النهار البعيد " - ١٩٨٦، وفى داخله : (ثلاث مرات) ؛ مفتاحا لقضية الديوان، وهى الزمن، وبخاصة قصيدة "البلبل ومرايا السراب " ص ٨٤ (ومعلوم رمز البلبل عند الشعراء جميعا، وغالبا ما يكون معبّرا عن الشاعر، أو هو الشاعر نفسه. بل إن المادة اللغوية ذاتها تعنى فى تراثنا الشعرى واللغوى :الهمّ الدائم ؛ فالبلبلة، والبلابل، والبلبال تعنى : شدة الهمّ، ووساوس الصدر، وحديث النفس، وما ذلك إلاّ شاعرية الشاعر)، ونعود للمرايا لنلتقى بها فى ديوانيه :

"رماد الأسئلة الخضراء " - ١٩٩٠(خمس مرات)، و" رقصات نيلية " - ١٩٩٣(خمس مرات)، وهى مرايا متنوعة حسب السياق والموقف الكلى فى الديوان بين :

مرايا الذهب المرتبطة بالأحلام، أو مرايا الوقت، أو مرايا

السراب، أو مرايا الزيف، أو دفْن المرايا.

وهذا الحس الزمانى السائد هنا يسود فى الموقف الكلى لقصائد :" رقصات نيلية " ١٩٩٣: قرونا، وتذكرا، وحلما، ونيْلا، وسفرا إلى : أبى فراس الحمدانى، وقبيلتىْ : تميم، وأسد، والتراث الرسمى والشعبى : بين : سبأ، وبهيّة، وشجر الأسل، حتى نلتقى بقصيدة زمنية وقتيّة هى " أوقات صحراوية " ص ٥٨- ٦٦، وهى القصيدة التى قسّمها الشاعر فعلا إلى فصول زمنيّة يمكن فهم مراحلها، وتعاقبها :

١- وقت مضى. ٢- وقت بطىء. ٣- وقت يجىء. ٤- وقت الإياب .

وتلحّ سيطرة الزمان، أيضا، على ديوان " مرايا النهار البعيد " على جناح الفعل " كان " الذى يتردد كثيرا، حتى ليبلغ ١٢ مرة فى القصيدة الثانية، وعشر مرات فى الخامسة، وتسع مرات فى الثانية، ومرات معدودات فى غيرها، مثلما تكرر ست مرات فى قصيدة " ذاكرة الياسمين " من ديوان " رقصات نيلية" باختلاف نوع الضمير الفاعل فيه تنقلا بين صيغ الحكْى والسرد الأخرى المتنوعة بين :

ذات صباح – ذات ربيع، بين الأزمنة الثلاثة أيضا، وبأوصاف الزمن:

الغريب – القريب – الجديد – السحيق – البليد – المباح – الكريه – القديم – القبيح .

ويسيطر الخطاب الشعرى الشاكى على جنبات النص الكلى فى " شجر الكلام " الصادر سنة ٢٠٠٠. مسجّلا إبداع الشاعر بين سنوات : ١٩٩٦-١٩٩٩ متمثلا فى وجود جموع تتبادل هذا الخطاب

فى نظرات بين الماضى والحاضر والمستقبل فى ضوء تفسير دلالات " الشجر " المصورة للفرقة والتفرقة العربية، و " شتاء العروبة " ، ومعنى شجر الكلام، على نحو ما ينطق به نص " شجر الكلام " ص٣٠ :

– لا تسألينى / أن أقيم فقد تعبت من المقامْ / ذبلت غصون الحلم فى شجر الكلامْ / ساخت بهذا الرمل أقدام الخيول / شرابها دمع السراب / وظلها وقْد الهجير / طعامها ذرّ القتامْ .

الذى يشير إلى :

– السهام التى تنوش كل جارحة .

حتى يصل الأمر إلى:

ضاق الفضاء / فلا وراء ولا أمامْ

....

وحْدى أنازل ما تبقّى من سنين العمر / فى حرب تدوم بلا سلامْ

ولعل أوضح تلك المواقف ما تنطق به " شتاء العروبة "، حيث:

" مياه الفجيعة " / و" قوافل الأحلام " :

– لها أن تموت / وليس لقائلها أن يقول السببْ.

– تعاقر فوق موائد هذا الزمن النوبْ

....

– برابرة قادمون / برابرة ذاهبون / وهذى قرون من الدمٌ

حيث مسيرة " الراحلين من العرب "، و" تغدو العروبة أضحوكة "، وحيث:

" يولّى زمان الأعاجيب / يأتى الزمان العجبْ " .

" فأعـداؤنا يشحذون السكاكين فى الليل / جاءوا لموعد قتْل / ونحن ننازلهم فى الخطبْ ".

وما توحى به قصيدة " جدلية " – ص ٧٦، القائمة على الحوار المكثّف وحده، لا الجدال فحسب بادئة بالسؤال :

– كل هذا لهمْ ؟؟

– وحدهمْ !!

– نحن جئنا هنا. قبلهمْ ؟

– لم نكن مثلهمْ

– نحن جوعى وهمْ

– متْخم كلبهمْ ؟؟

حتى ينتهى الخطاب الشعرى :

– خصمهمْ ؟

– وردْنا ؟

– شوكهمْ !

– ماؤنا ؟

– نارهمْ !

– سوف تبقى وهمْ !

– وحْدنا

– وحْدهمْ !

ولا مفر من الحلم بالمستقبل فى " موسيقى الأحلام " :

" موعدنا القادم حين نقوم / وتصدح بالموسيقى الأحلامْ "

وإذا ما بلغنا الديوان الحادى عشر (أغانى الماء) (٢) الصادر سنة ٢٠٠٢ للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وجدنا النص الكلى، أو الفكرة المهيمنة متمثلة فيما نوجزه فى كلمتين تتصلان بالفكرة المهيمنة المشار إليها فى مطلع حديثنا : أزمة الحب الإنسانى العالمى، وهاتان الكلمتان هما :

" الوجود حب "، هذا الوجود بعناصره الماثلة فى معجم الديوان من العناصر الكونية " للكون المثقوب":

تلك العناصر المتنوعة بين الكائنات السفْلية، أو المنتمية إلى أسفل من : ماء أخضر، وماء السؤال، وأشجار بيضاء، والغصن، والنبع، واللألاء، والمنابع،والمرعى المخضرّ، والصخور، والسفن، والجسور، والبحر، والموج، والجداول الزرقاء، والعشب ،والزهر ..

والكائنات العلْوية، أو المنتمية إلى أعلى من : شهب، ونجم أشقر، وسماء، وقمم، وريح، وعاصفة، وأفلاك، وبرق، وأمطار خضراء، وأضواء، وقمر الحب ،وشمس، وغيوم وغمام ،والهواء الأصفر..

والعناصر الزمنية من : ليل ونهار، وصبح ومساء، وأيام خرساء ،وشتاء، وفضاء نهارها، والخريف..

حتى لتنمو تلك العناصر فى " فضاءات السديم " ؛ لتشمل " كل الأرجاء".

والعناصر البشرية من : بشر، وإنسان، والمرأة، والرعاة، والأطفال، حتى تنمو تلك العناصر متمثلة فى " الإنسان" الذى يخاطبه النص، أربع مرات ، مقرونا بصفاته المتعددة فى إطار من ثنائية التضاد بين النقيضين:

١ – يا هذا الإنسان العابر جسر الأحزان .

ليكون الحب فى مقابل هذا الحزن :

– لا ينجيك سوى الحب .

٢– يا هذا الإنسان الخائف .

ليكون القلب فى مقابل الخوف :

– لا ينجيك سوى قلب.

٣– يا هذا الإنسان المستوحش.

لتكون النجاة فى الحضن :

– لا ينجيك من الوهم سوى حضن وفاء .

٤– يا هذا الإنسان المغترّ بما تحويه خزائنه.

ليكون الحل فى كف أخيه .

– لا ينجيك سوى كف أخيك / ولا يدفئ بردك إلا الشوق .

أما الخلاصة فهى نهاية القصيدة :

" كل وجود لا يسكنه الحب هباء " – مكررة مرتين، حتى لا " نتسوّل دفء العطف ".

وليس هذا بكاء على وفاة الحب:

–" وتصبو إلى الحب فى زمن الانتحار " .

فى تقابلات، وتضاد بين " جديد كفى قديمى"، " وأنت تغنى وتبكى"، والحلم والواقع :

" تماديت فى الحزن والخوف والفهم والحب /حتى رأيت الصغير كبيرا / وحتى رأيت الصديق عدوا / وهذا الزمان استحال إلى قشة فى الرياح وأنت تغنى وتبكى تغنى وتبكى " .

وتتشكل هذه العناصر تشكلّها اللونى المتمثل فى الكون والتناغم مع التقابلات المتضادة السابقة ؛ فالماء الأخضر ينتج أشجارا بيضاء، ومرعى أخضر، ووسادة سوداء، كما أنه – فى الوقت نفسه – يكون ناتجا عن الأمطار الخضراء، والنبع اللألاء، والجدول الأزرق، أما النجم الأشقر فيقابله ليل يتلألأ بالأضواء فى موكب" أقواس منفرح "،وهواء أصفر، بل يتعدى اللون وأثره المرئى المحسوس فى الدائرة البصرية إلى دائرة المتخيل، أو المسموغ، أو المعنوى: حيث الدعابة البيضاء "، والروح الخضراء ليتساءل عن موقع اللون بين مكوّنات التشكيل :

"ما ذا نبصر حين نسافر خارج أنفسنا ؟ / سطح الماء أو الأحجار ؟ / اللون ؟ الحجم ؟ / القشرة ؟ أو أقدام الريح ؟.

هكذا يصل النص الشعرى إلى تحديد الأساس الذى ينبغى أن يحكم الكون ويديره، وهو أساس كامن فى تشابك أغصان شجرة الحب فى غابة عالمنا المعاصر، تيمّنا بالنصائح الكامنة فى فعل الأمر الطافى – على نحو تكرارى فريد – فى مستهل قصيدة "جذور"، والمتكرر اثنتى عشرة مرة بصيغ مختلفة، فيما عدا الصيغة الأولى التى تتكرر وحدها مرتين، موجهة للمخاطب المفرد :

اختبئ فى الشعاع ..التجئ للزهور.. ابتهل للمرايا ..اتّقدْ فى الجذور.. اختبئ فى الهشيم.. ابتعد فى الدروب.. ارتحل فى أغانى الوداع.. ابتدئ فى الصراخ.. انتظر فى انبثاق الينابيع.. اقترب واشتعل.. اكتمل..

لنصل مع النص الكلى فى هذا الديوان، بنصوصه الصغرى

(الأبيات)، والكبرى (القصيدة)، والأكْبـر (الديوان) – بل فى سائر شعره – إلى مثل ما بدأنا به، وهو ما يمكن إيجازه فى نص كلّى سابح فى كلام الشاعر موجز أشد الإيجاز، هو : الوجود حب.

هوامش

(١) تحليل الخطاب ا، ج. ب. براون، وج. بول، ترجمة محمد الزليطى، وزميله، النشر العلمى، جامعة الملك سعود ١٩٩٧ فى صفحات عديدة .

(٢)فى كتابى " النصّ الكلّى :، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤ درساة تفصيلية عن ديوان " شجر الكلام " (ص ٤١ ـ ٦٢).

(٢)أغانى الماء، سلسلة الإبداع الشعرى ـ٢، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢ فى ١٧٠ ص .

أبوسنة فى "أغانى الماء" : الوجود فى الحب

ما تزال فكرة" النص الكلى" المفتاح الأمثل المصاحب لقراءة النص، وتأويله، وهى فكرة تقوم على أساس هو أن كل ديوان يخضع، هو وقائله معا، لروح مسيطرة مهيمنة تشعّ الدلالة والإشارة، وتستدعى المعجم. بل توجه حركة المعنى فى الديوان كله .

وفى الديوان الحادى عشر (أغانى الماء) (١) تطل الفكرة المهيمنة متمثلة فيما نوجزه فى كلمتين هما : " الوجود حب "، هذا الوجود بعناصره الماثلة فى معجم الديوان من العناصر الكونية " للكون المثقوب":

تلك العناصر المتنوعة بين السفلية من : ماء أخضر، وماء السؤال، وأشجار بيضاء، والغصن ،والنبع، واللألاء، والمنابع، والمرعى المخضرّ، والصخور، والسفن، والجسور، والبحر، والموج، والجداول الزرقاء، والعشب ،والزهر ..

والعلوية من : شهب، ونجم أشقر، وسماء، وقمم، وريح، وعاصفة، وأفلاك، وبرق، وأمطار خضراء، وأضواء، وقمر الحب ،وشمس، وغيوم وغمام ،والهواء الأصفر..

والزمنية من : ليل ونهار، وصبح ومساء، وأيام خرساء، وشتاء، وفضاء نهارها، والخريف..

حتى لتنمو تلك العناصر فى " فضاءات السديم " ؛ لتشمل " كل الأرجاء".

والعناصر البشرية من : بشر، وإنسان، والمرأة، والرعاة، والأطفال، حتى تنمو تلك العناصر متمثلة فى " الإنسان" الذى يخاطبه النص، أربع مرات ، مقرونا بصفاته المتعددة فى إطار من ثنائية التضاد بين النقيضين:

١ – يا هذا الإنسان العابر جسر الأحزان .

ليكون الحب فى مقابل هذا الحزن :

– لا ينجيك سوى الحب .

٢– يا هذا الإنسان الخائف .

ليكون القلب فى مقابل الخوف :

– لا ينجيك سوى قلب.

٣– يا هذا الإنسان المستوحش.

لتكون النجاة فى الحضن :

– لا ينجيك من الوهم سوى حضن وفاء .

٤– يا هذا الإنسان المغترّ بما تحويه خزائنه.

ليكون الحل فى كف أخيه .

– لا ينجيك سوى كف أخيك / ولا يدفئ بردك إلا الشوق .

أما الخلاصة فهى نهاية القصيدة :

" كل وجود لا يسكنه الحب هباء " –مكررة مرتين، حتى لا " نتسول دفء العطف ".

وليس هذا بكاء على وفاة الحب:

–" وتصبو إلى الحب فى زمن الانتحار " .

فى تقابلات بين " جديد كفى قديمى"، " وأنت تغنى وتبكى"، والحلم والواقع :

" تماديت فى الحزن والخوف والفهم والحب /حتى رأيت الصغير كبيرا / وحتى رأيت الصديق عدوا / وهذا الزمان استحال إلى قشة فى الرياح وأنت تغنى وتبكى تغنى وتبكى " .

وتتشكل هذه العناصر تشكلها اللونى المتمثل فى الكون ؛ فالماء الأخضر ينتج أشجارا بيضاء، ومرعى أخضر، ووسادة سوداء، كما أنه – فى الوقت نفسه – يكون ناتجا عن الأمطار الخضراء، والنبع اللألاء، والجدول الأزرق، أما النجم الأشقر فيقابله ليل يتلألأ بالأضواء فى موكب" أقواس من فرح "، وهواء أصفر، بل يتعدى المحسوس إلى المعنوى: حيث الدعابة البيضاء "، والروح الخضراء ليتساءل عن موقع اللون :

"ما ذا نبصر حين نسافر خارج أنفسنا ؟ / سطح الماء أو الأحجار ؟ / اللون ؟ الحجم ؟ / القشرة ؟ أو أقدام الريح ؟.

هكذا يصل النص الشعرى إلى تحديد الأساس الذى ينبغى أن يحكم الكون ويديره، وهو أساس كامن فى تشابك أغصان شجرة

الحب فى غابة عالمنا المعاصر، تيمّنا بالنصائح الكامنة فى فعل الأمر الطافى – على نحو تكرارى فريد – فى مستهل قصيدة "جذور"، والمتكرر اثنتى عشرة مرة بصيغ مختلفة، فيما عدا الصيغة الأولى التى تتكرر وحدها مرتين، موجهة للمخاطب المفرد :

اختبئ فى الشعاع ..التجئ للزهور.. ابتهل للمرايا ..اتّقدْ فى الجذور.. اختبئ فى الهشيم.. ابتعد فى الدروب.. ارتحل فى أغانى الوداع.. ابتدئ فى الصراخ.. انتظر فى انبثاق الينابيع.. اقترب واشتعل.. اكتمل.. لنصل مع النص إلى مثل ما بدأنا به ،وهو : الوجود حب.

(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢ فى ١٧٠ صفحة .

الحلم فى عروش من كلمات فى " طعم جديد للحلم " لوليد منير

الشاعر وليد منير صاحب نهج شعرى حريص عليه شديد الوفاء له، بدا ذلك فى دواوينه السابقة، وها هو ذا يمضى فى إعلاء ما بناه من أبنية شعرية بديوانه الجديد " طعم قديم للحلم "، مسارعا بالنص الموازى ؛ العنوان إلى مزج شاعرى بين الأزمنة بجانبيها الحادين المتقابلين : الجانب القابع فى الماضى.. أى "القديم "، والجانب المسافر للغد.. أى " الحلم "، وهو – بذلك – يقفنا على الحقيقة المرّة فى واقعنا العربى ، تلك التى نوجزها دائما عبارة مأثورة مكرورة فى تاريخنا وعلى ألسنتنا، ويقولها لسان حالنا، وهى " ما أشبه الليلة بالبارحة " .

والنصوص المصاحبة فى الديوان تتآزر جميعها فى هذا المسار، بدءا من :

* الإهداء الجامع بين مستقبل " الجمع بين موعد اكتمال النرجس

والأهلّة، والسباحة فى مدار أبجدية الوعد" .

* والعنوان المتشبث بالحلم " حلم راقص الباليه "، والقديم القديم : غار حراء، والسدرة، والمدارات، والضفة الأخرى، والسفر إلى الماضى، حيث : طوق الحمامة، ووقائع الدهور، وقلعة قايتباى، ودراويش الحضرة، وغواية القديس، وريم والعجوز، واستدراك لامرىء القيس، وبوْح الأحجار .

وهى عنوانات تتكئ على المورث ناطقة بما لا يخفى من الدلالات والإشارات والإيحاءات. بل بالرموز، وهى – من ثم – تقوم بعزف مصاحب لمعزوفة المعنى الكامن فى النص الكلّى، الديوان بأسْره .

* ويضاف إلى ما تقدم النصوص المصاحبة التى احتلت الصدارة لبعض القصائد عن دقة فى التوظيف، أو بمعنى أدق : الاستدعاء، وهى نصوص لكل من : الشاعر الجاهلى الذى قتل شابا طرفة بن العبد، والصوفى روزيهان البقلى ، وحكيم الهند رابندرانات طاغور، وآرثور رامبو .

يمضى ذلك كله فى مسارات تحمل اللغة فيهاشحنات من روح العصر تلائم قضية العصر، وتعبر عنها بطرق هاربة من سذاجة المباشرة وجفاف التقريرية:

" فى البريد السريع / أتانى فراش كثير / ومحار كثير / / كم تمنيت أنْ يرسل الأصدقاءْ / بلادا كثيرةْ، لأميّز من بينها وطنا "

ومع لغة العصر الجديدة جدا تتزامن لغة قديمة جدا هى لغة الميراث البشرى : " كم تمنيت لو أن لى خاتما / حين ألمسه /أختفى / كالأثيرْ"، و" على هيئة الطير "، و" الحمأ المشتهى "، و" العيون

القطا "، " " واستودعنى قبسا من نارهم "، ، و" غار حراء"، وتوظيف روح الاستفهام القرآنى : " والخصر ما الخصر ؟ "، و" والروح ما الروح ؟ " .

ومع ثنائية اللغة بوجهيها نجد ثنائية الإيقاع والقالب الموسيقى بنوعيه، أيضا، العمودى – قليلا – والتفعيلى – كثيرا – وبين ثراء اللغتين : العصرية جدا والتليدة جدا يتسع مقام التهكم، ورمادية الإحباط، وسواد الهزيمة، وحرارة الدموع دون ضجيج أو هتاف أو شعارات،يمضى ذلك كله فى رموز من رحابة العالم الصوفى، وبخاصة فى " السدرة "، حيث : التجلى، والكشف، والارتواء بالكأس، والبهاء، والخمرة، والمقام، والواحدية، والملكوت، والآلاء، وعلى أجنحة رموز : المرأة، والنخلة، تحقيقا لما ينشده الشاعر من مرامى الكلمة، وغاياتها السامية: " كى ترتعش القطرة بالمعنى "، ولكى نصحح مفهوما " من خرائب كانوا يسمونها فى القصائد ذكرى " ، يواكب ذلك تراسل الحواس والمدركات بين المرئى والمسموع والمشموم فى فضاء رامز، حيث :

" تسمعها أناملى "، و" تشمها عيونى "، يستدعى هذا التراسل لهاثا لغويا متتابعا لايكاد ينقطع ؛ لأنه مثقل بالدلالات، والدلالات مكتظة أو حبلى بحملها، ولهذا يتدفق المعنى فى استرسال لا يكاد يتوقف عند حدود التفعيلة، وهذا ما يؤديه " التدوير " العروضى :

" لأن الحكاية مبتورة / ولأن الذى راح لا يسترد / لأن ملائكة قتلوا / ورياحا نهب فلا يقف النخل فى وجهها ..إلخ .

هذا التدويرالذى تستمر أنفاسه وتتلاحق ذو وظيفة جليلة فى

حركة المعنى ؛ لأنه يعنى أن القصيدة مثقلة بحملها، وأن هذا الحمل فوق حدود المساحات الصوتية والإيقاعية التى تحددها التفاعيل، وهذا ما جعل السطر الشعرى ينداح فيما يليه، ثم إلى الذى يليه ثم إلى ما يليه، وهكذا يتدفق المعنى – فى ثرائه واكتنازه – تعبيرا عما يتفجر أو يمور داخله .

وإلى جانب المراوغة الفنية السابقة المتمثلة فى توظيف التدوير بما فيها من إثراء للمعنى، هناك مراوغة فنية أخرى تمور فى حركة المعنى، نجدها فى طريقة البناء اللغوى القائم على توظيف إمكانات من فن البديع، تماما كما صنع النص المصاحب من رامبو : " كل فجر محزن / وكل قمر قاس / وكل شمس صعبة "، بمثل هذا النسق اللغوى الدقيق تمضى تيارات اللغة فى أمثال هذه النماذج:

* منها هذا النموذج " إذا تعبا غرّبا / وإذا غرّبا أسهبا / والقطا دهش / والنبيذ طواف".

* وهذا النموذج : " من ينشد السكينة / لا ينشد الهرب / من يعرف الهرب / لا يكره النسيان " .

* وهذا النموذج :" الموت ياصاحبى / توأمه الكراهية/ والخوف يا صاحبى / توأمه الشجاعة / وكل بذرة تدور فى مدارها" .

* وهذ النموذج : " وعلىّ عليك / على الطير/ والناس/ والحيوان / وخبز الملائكة الطيبين " .

فما بين تكرار أداة الشرط وفعلها وجوابها فى الزمن الماضى، وأداة الشرط مع فعلها وجوابها المضارعين، والجمع بين مركب المسند والمسند إليه، والنداء، نجد نسقا لغويا يرتب النتائج على

المقدمات، ويقود المعنى إلى المسلّمات والثوابت. قل مثل ذلك فى المثال الثانى، وما اتبعه من نسق، وتكرار روح الحكمة فى المثال الثالث مستعينة بصرامة المبتدأ والخبر، وعلوّ صوت النداء، مختتمة بصيغة الحكمة التى تقوم مقام القانون، ماضية فى الحقل الماضى من تأكيد الثوابت والمسلمات، أما النموذج الأخير فهو إعلاء من قيمة الحرف، أى الصوت فى أصغر قيمه اللغوية والجرْسيّة ليشمل الكون كله بدءا من الفردية فى ياء المتكلم، وكاف المخاطب، ثم الألف واللام للأجناس، أى الكون كله من : الطير، والناس، والحيوان، والملائكة ، إعلاء للكلمة مهما كانت ضآلة كمّها اللغوى وضآلة كمّ النبر والجرس والإيقاع على نحو ما يقول :والملكوت : يا من أنت / فيه، به، له، إياه / سبحانك "، وقوله : " أنا هو / ليس واو العطف / إلا ما تبقى / من حجاب ظاهر.

حقا إن الشعراء يحلمون فى عروش من كلمات مهما كان كمّ الكلمة ومداها اللغوى.

وليـد منيـر.. مسيرة شعريـة

جيل شعرى يواصل حمْل الراية الشعرية مؤكّدا حياة الشعر، وحيويته معا، ومؤكدا أن زمنه لم يمرّ بعد .

ومن بين أفراد هذا الجيل من اكتملت أدواته، وتضافرتْ إمكاناته فى نتاج تعلو فيه أصوات شعرية متداخلة، ومتعاقبة، وممتزجة أحيانا، هى – فى مجملها –خلاصة ما أصدره وليد منير (المولود بالقاهرة فى١٣/٢/١٩٥٧) فى دواوينه الشعرية التى تتابعتْ فى الظهور، دون توقف، منذ عام ١٩٨٥ على هذا النحو:

والنيل اخضر فى العيون ١٩٨٥، وقصائد للبعيد البعيد ١٩٨٩، وبعض الوقت لدهشة صغيرة ١٩٩٣، وقيثارة واحدة وأكثر من عازف، مركز يافا للدراسات والأبحاث القاهرة ١٩٩٧وهذا دمى وهذا قرنفلى، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، أصوات أدبية – ٢٣٤، ١٩٩٨، وسيرة اليد وأربعون نافذة على صباح فى التيه، الهيئة

المصرية لعامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩، وطعم قديم للحلم، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومى رام الله ٢٠٠٤، ثم مكتبة الأسرة ٢٠٠٦، وكمشكاة فيها مصباح، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، أصوات أدبية – ٢٦٦

شارك بإبداعه فى المنتديات الشعرية بمصر وباريس، وإسبانيا، وأمريكا، وترجم من شعره إلى اللغات الأجنبية.

أصواته الشعرية :

وهى أصوات شعرية تتناغم بواكيرها مع أواسطها مع أحدثها ميلادا تناغما يشى بصلات القربى والنسب والانتماء لأبيها ومنشئها، خلافا لمقولة انْبتات الصلة بين المرسل ورسالته، وهى أصوات تؤكد ما نذهب إليه دائما بوجود النص الكلى فيما يكتبه الشاعر. من بين هذه الأصوات :

الصوت الدرامى :

الذى يخاطب – دوما – الآخرين بالجمع، ولا يجد عنه بديلا، يسرع ذلك الخطاب إلى مفتتح ديوان، سواء أكان ذلك فى صورة الفعل المخاطب للآخر، أم الاستفهام، أم الأمر .

فى ديوانه " قيثارة واحدة وأكثر من عازف – ص٧ " نراه يسرع إلى الجملة أو الدفقة الأولى من القصيدة بخطاب موجّه للآخر الجمع بهذا الفعل " تذكّروا "، وكأنه يوقد شعلة التاريخ فوق جبال الأولب أو وادى عبقر :

تذكّروا / بقدر ما تعطيكمو الذاكرة / من الجراح والفرحْ / فليس فى مقدور قلبى أنْ يغنى وحده / للأمسيات المقمرةْ ....

بدون أن يكسره التذكار كالشعاع .

فهو يطالب بالتذكر، ويأمر به المخاطبين معترفا بأهمية "التذكار "، وتبعا لذلك، الذاكرة .

كما أنه لا يكتفى بفعل الأمر فى المفتتح كما رأينا. بل يستعين بتقنية التكرار ؛ فيكرر هذا الفعل فى مطلع مجمو عة أخرى من الجمل :

تذكّروا / بقدر ما يعطيكمو النسيم / رعشة نور شمعة.. ... بقدر ما فى حاجة أنتمو إلى القصيدةْ.

ثم نصل إلى رأس مجموعة أخرى فتنهال الجملة مرتين متتاليتين دون فاصل من الجمل بينهما على عكس ما سبق ؛ لتلسط الأضواء على الحدث المقصود فى المحاورة الدرامية، وهو حدث " تذكروا ".

وفلسطين تقول : فأنا متفائلة بقلادة تذكاراتى .

ويزحف المعنى إلى العنوان " صورة تذكارية " ص٨١

لتنتهى القصيدة بخطاب يحمل ثوب الاستفهام الذى يمثل صورة من صور الخطاب :

ألست معى ياخازن أسرارى / أن الحفل جدير بالإعجاب ؟! .

ويأتى الاستفهام بديلا عن الصوت الدرامى السابق فى مطلع القصيدة التالية، واسمها " صوت " :

– ماذا تصنّفنى الحدائق ؟

– ماذا تصنفنى الحرائق ؟

ويتكرر الاستفهام مرتين قبل أن يجيب :

هكذا صنفت نفسى يا بلادى

ويلحّ الاستفهام فى أخرى :

هل سمّاك أبوك مهاة ؟ / قالت : لا.. بل سمانى الربانيون فلسطين

وثالثة :

فأين إذن براقى ؟ ١ " مكررة "

ما الفرق بين فمى وأغنيتى ؟!

فلماذا تحب الفراشة أن تتخلى بمفردها / فى خلاء الطريق ؟

ترى هل انتهوا إلى ما سوف لا يكون ؟ / وهل توصلوا إلى علاقة صغيرة / تربط بين نخلتى وغيمة الجنون ؟ص ٨١

والخضر ما الخضر ؟ –طعم قديم للحلم.

أو يلح النداء :

يانازحا عن شوارع كفّىّ / عدْ لنشيدى .

أو تقوم الرسالة على المحاورة من طرف واحد فى الرسالة الأربعين فى قصيدة " القوس المفتوح "، والمقصود " غسان كنفانى " على أرجح تأويل .

وسواء أكنا مع المخاطبة، أم مع الاستفهام، أم مع النداء، فإن المحصّلة النهائية جريان الخطاب فى أكثر من طرف، ويلخّص ذلك كله تقنية الحوار البادى فى نص " القصيدة " من ديوان " كمشكاة فيها مصباح " ص١٢٩، حيث تسرع الجملة الأولى إلى تأكيد دور الحوار :

صمْت القصيدة صار يزعجه الحوار / حوار شخصياتها مع بعضهم بعضا / وثرثرة النساء بها عن العشاق / والموتى وبلبلة

الخطى ../ وعليك أن تختار .

يمضى المعنى مع حرص على :

التكثيف

المسيطر على أبنية الجمل، وهيكلية الفقرات والمقاطع بوجه عام، مع االحذف، والفراغات، والبياض .

ثم يأتى دور نصوص أخرى موازية تتمثّل فى :

الدال المرجعى درْبا إلى التصوف :

حيث يسرع هذا الدال المرجعى إلى الصدارة تاليا العنوان مكثفا رؤية الشاعر دالا، بموجزه، عن تفصيل القول وإطنابه، وذلك فى زوايا الديوان وجنباته، ليقوم بتفسير إشارات الديوان، وليملك – بنصه، وإيحائه معا –الكثير من مفاتيحه .

وللنص الصوفى المباشر الصادر من مصدر صوفى وجود ظاهر بين تلك النصوص، إلى جانب النص الصوفى غير المباشر من شعر أو نثر يوحى بصوفية غير مباشرة، وذلك فيما سنرى من أمثلة .

يأتى هذا الدال المرجعى فى :

استعارة النصوص الثوابت ؛ لشهرتها فى ثوبها الشعرى أو النثرى، المنسوبة لأكثر من قائل، ويأتى فى مقدمتها كثرة الاننتماء االصوفى .

من أمثلة ذلك افتتاح ديوانه "قيثارة واحدة، وأكثر من عازف" حيث الافتتاح بصوت لأبى تمام :

يستعذبون مناياهم كأنهملا ييأسون من الدنيا إذا قتلوا

وصوت لمحمود درويش:

وأنت عكس المرحلهْ / ياسيد الكينونة المتحولهْ

وصوت لبابلو نيرودا :

لقد سقطت قطرة من الدم فوق هذه السطور ؛ فصارت تستعصى على النسيان مثل الحب .

ومثل افتتاحيه ديوانه "هذا دمى وهذا قرنفلى" بصوت لأبى الطيب المتنبى :

ليت الليالى باعتْنى الذى أخذتْ

منّى بحلمى الذى أعطت وتجريبى

وصوت لجان فولين :

فى حقول طفولته الأزلية / يتنزه الشاعر / الذى لا يريد أنْ ينسى شيئا

وصوت لجلال الدين الرومى :

أنت مجنون وأنا ثمل فمن يقودنا إلى المنزل ؟ ! .

ومثل افتتاحه ديوانه "سيرة اليد وأربعون نافذة على صباح فى التيه" بنصوص مقدسة : بصوت قرآنى كريم :" ما كذب الفؤاد ما رأى " – النجم / ١١.

أو بصوت من العهد القديم " أنا هو الرائى " .

وتوظيف بيتين لطرفة، ونص لطاغور، وثالث لآرثور رامبو فى "طعم قديم للحلم "، وفيه، أيضا : نص مصاحب بين يدى قصيدة" السدرة " ص ٨٣ لروزبهان البقلى، وهو نص يلخص الموقف الصوفى الغالب على أصوات وليد منير، ومن اللافت أنه قائم على الحوار:

" وقلت : إلهى كيف تقبض روحى ؟

فقال : آتيك من بطنان الأزل، وأقبض روحك بيدى، وأدخل بك إلى مقام العندية، وأسقيك من شراب النرّ، وأظهر لك جمالى، وجلالى إلى الأبد كما تريد بلا حجاب " .

ويصل هذا الدال المرجعى إلى قمته فى أحدث دواوينه " كمشكاة فيها مصباح "، حيث يغادر هذا الدال موقعه فى صدارة القصيدة أو الديوان تاليا العنوان.. إلى العنوان ذاته كما هو واضح فى العنوان الذى بين أيدينا الذى هو مفتاح النص الكلى فى الديوان بأسره، ويتركز ذلك الدال فى قصائد : البستان :

كان البستان / سعيدا أن البستان / يتفتح تحت الأيام / كسر صوفى / لا يهدأ/ أن له ظلا ممدودا باركه الله .

وقصيدة الخرقة، والدال المرجعى الذى يتصدرها للحلاج :" أغيثونى ؛ فليس يتركنى ونفسى ؛ فآنس بها، وليس يأخذنى من نفسى ؛ فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه " .

ومطلعها مكتنز بالإشارات الصوفية :

" قرّبنى الشيخ / إلى حضرته / ونأى / ..... / فانفرط المصباح / فصارت ذرات النور وذرّاتى واحدة.. / لكنْ / لا القلب تعافى من نهنهة السر / ولا المجنون رأى / ....

ثم تتواتر مفردة " الروح "، ومفردة" السكْر "، ومفردة" الكأس " ومفردة " الحضرة " و" العشق "، ومفردة " يا هو " مكررة، و" أواه " مكررة أيضا فى الحشو، وفى الختام، والمراوحة بين : الخلوة، والجلوة، والسلوة.

وقصيدة البستانى والنخلة المنسية ، وختامها :

" وأوْلتْ المرأة النونْ / نون : حوت ودواةْ / ونبيبونْ / نون ناموس الملكات، ونور النوّار ....

وقصيدة السدرة فى ص ٨٣ من طبعة رام اله من ديوان : "طعم قديم للحلم "، وهى صوفية، وبين يديها نص صوفى أيضا، ونكتفى بتلك الإشارة إليها ؛ مراعاة للإيجاز .

بل إن النصّ لا يكتفى بمتْنه فحسب. بل يستعين بهامشه، حيث يضاعف الهامش من كمّ الدلالة وإيحاءاتها، على نحو ما نرى فى الهامش الذى يشرح ميثاق الذرّ عند الصوفية بأنه مشهد ما قبل الزمان حيث أخذ الله تعالى من ظهر آدم ذريته ثم أشهدهم جميعا على ربوبيته " ألست بربكم ؟ قالوا بلى" .

وهامش ثان يشرح مصطلح " الجمعية على الحق " : بأنها مقام الاتحاد الصوفى حيث يتجلى الله فى ماهية الذات دون أن يكون هو عين الذات، وذلك بانمحاق المحب وفنائه عن وجوده.

أما الشكل الآخر فى الدال المرجعى فهو الإهداء ،الذى لا يبعد عن الإطار الصوفى أيضا،وذلك فى ديوانيه الأخيرين : طعم قديم للحلم، والإهداء إلى : " حسام الدين " : "موعد اكتمال النرجس والأهلّة ومدار أبجدية الوعد الجميل ".

وكمشكاة فيها مصباح، والإهداء إلى صباح حسين : "واحة الظل الموعود فى صحراء العمر" .

ومن اللافت أن يجمع الديوان الأخير بين النوعين الدالّين ؛ فإلى جانب الإهداء نجد استعارة النصوص الشهيرة :

للإمام النفرى :

كل ما كان أخلص كان أخصّ، وكل ما كان أخصّ كان أدوم، وكل ما كان أدوم كان أقوم .

ولجيروم أنطوان رونى :

الهوى حلم اليقظان .

ولقابوس الديلمى :

خطرات ذكرك تستثير صبابتى

فأحس منها فى الفؤاد دبيبا

لا عضْولى إلاّ وفيه صبابة

فكأن أعضائى خلقن قلوبا

وتلك الهيمنة الصوفية فرضت نوعا من الأبنية الأسلوبية، والأنساق التركيبية فى الصياغة الشعرية فى الديوان كله، وهو ما أسميه ؟

الترتيب والتعاقب والتعالق :

حيث يأخذ التعبير التالى بتلابيب التعبيرالسابق على نحو يجعل التالى مترتبا على الأول، أو يتم التفصيل إلى ثلاث أو ألابع بنسق واحد. يقول فى ديوان "قيثارة واحدة.. "، ص٩ :

بقدر ما يعطيكمو النخيل من أحلامه / والجمر من أيامه / والمطر الجميل مما طرحْ ".

ويقول فى ص١١ :

ماذا تصنفنى الحدائق ؟

شاعرا / أم عاشقا / أم قاتلا

ماذا تصنفنى الحرائق "

عبقريا / أم شهيدا / أم بدائيا

ويقول ص ١٢ :

ثم تكنسه العيون / أو القلوب / أو الأيادى

ويقول ص ٢٠ :

أنا كتاب الماءْ / فانصتوا للماءْ /أنا كتاب النور فانصتوا للنورْ /

أنا كتاب المعجزةْ / فانصتوا للمعجزةْ

ويقول ص ٢٤ :

أنا زوجة هذا البرق / وأمى تلك الغيمة / والإعصار أبى ؟

ويقول ص ٢٦ :

وذات مساء قالت لى مريم

وبعد ثلاثة أسطر :

وقال الربانيون :

وبعد سطرين :

وقال أبى :

وأمثلة أخرى ص : ٢٧، و٣٥، و٣٦.

وفى ديوان طعم قديم للحلم يقول ص٦٦ :

وعلىّ / عليك / على الطير .

ويقول ص ٨٧ :

فيه، به، له، إياه

ويقول ص ٨٨ :

وعلى بساطى تضرع الأشجار / والأنهار/ والأطيار.

إن هذا التعالق والتعاقب يشبه ،إلى حد كبير، ما صنع النفرى فى النص المشار إليه من قبل من تعاقب وتعالق : الإخلاص بالخصوصية بالدوام بالقوامة، وواضح أن تواتر النصوص، على هذا النحو، عند وليد منير فى تلك التعاقبية أو ذلك التعالق هى أكبر من مراعاة الجناس الإيقاعى فى سريان الكلام على نسق إيقاعى متواز أو متشابه، بتكرار و توال لصيغ : العطف، أو التكرار، أو الحال أو الهيئة، أو المبتدأ والخبر أو المسند إليه والمسند، أوالفعل والفاعل، أو الأخذ بعناق آخر كلمة فى الجملة السابقة مفتاحا للتالية، أو الاستعانة بوجوه الميزان الصرفى المتعددة لصيغة " فعل "فيما رأينا من أوزان :

فاعل (عاشق)، أو فعول (قلوب)، أوفعْ (به – له)، أو أفعال (أشجار ..).

إن الأمر يتعدى هذه الأشكال الإيقاعية، ولكنه يعود – فى الأساس – إلى سيطرة الحس الصوفى على المعنى، الذى تسرّب – بدوره – إلى الإيقاع، فليس الأمر مقصورا على مراعاة تجانس تركيبين أو مفردتين، أو وزنين، مرتين أو ثلاثا أو أربعا مع ما يماثل كل منها، وإنما هو الصوت الداخلى المنشد فى صمت نشيد الصوفية الداخلى.

وتلك الصوفية اقتضتْ التعامل مع النجوى الداخلية، أو نجوى النفس " المونولوج الداخلى "، ثم الحوار، ولهذا كثرتْ :

بما فى ذلك من توظيف طاقات الاستبطان الداخلى، وغزو الداخل، وتعريته وكشفه استعانة بقدرات المونولج، ويمكن قراءة أمثلة

لها فى "طعم قديم للحلم" ص ٨٦، والالتقاء بشيوع لها فى مطوّلة " أربعون نافذة على صباح فى التيه " ص ١٢٩– ١٧٧ ، وروحى معلّقة من ديوان "هذا دمى وهذا قرنفلى" ص٨٧ وما بعدها .وهو ما نجده، أيضا، فى نص لأبى حيان التوحيدى فى "سيرة اليد..." ص ٩٥

يتعانق مع ذلك :

أصوات السرد الشعرى

المتنوعة فى دواوينه، والتى يتراسل بعضها مع ما طرحه فى بحثه النقدى " مشكلة اختراق النوع بين التجريب والمفارقة " المشار إليه فيما سيلى، وإشارته إلى الحكى بذاكرة المضارع المستمر، وأسلوب الفجوات، والتكثيف، والتوتر، والتوهج.. إلخ واستعارة تقنيات فنون أدبية أخرى .

وهو – بعينه – ما نراه فى تواتر التعامل مع الفعل " كان "القصصى بزمنيه الماضى والحاضر :

كان الحفل .... كانت الراقصة.. كان فيه ... كان خجولا.. ..كان الرجل الموساد " قيثارة واحدة.. ص ٢١،٧٠،٧٢،٧٥" .

كان ويا ما كان " هذا دمى وهذا قرنفلى ص ٦١ " .

وكثيرا ما يسافر السرد الشعرى إلى عبق القديم مع طوق الحمامة تارة، أو وقائع الدهورتارة، مع امرئ القيس مرة، أو مع كافافس أخرى، أو " مع اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدى"، أو مع التعبير " عذاب الروائح القديمة " .

جنبا إلى جنب مع المعاصر المعيش، وهو بلا حصر.

الخلاصة الختام والختام الخلاصة

فهو فى منهج تكثيفه، يتعيّا النهاية، أو خلاصة القول، ومسك الختام فى نهاية الموقف، حيث تنطق القصيدة بخلاصة مراميها، ومرادها فى الجملة الأخيرة :

أن يتصدى دونكمو لنزوة البرابرة – قيثارة ص ٩ .

كالريح فى ظهيرة البرابرة – قيثارة ص٣٤ .

الرمز :الوردة – المرأة

وللرمز وجود يشبه وجوده لدى الصوفية، وتوظيف يحاكى توظيفهم، ومعظمه عن الوردة، والمرأة .

– أن يكتب الشاعر تاريخا لوردة

– تتسلل رائحة الوردة .

– وعنوان القصيدة " هو باع أجمل أوقاته للورود "، وكلها فى ديوان قيثارة واحدة.. ص ١٥، و٢١، و٢٩.

أما المرأة فهى فى الديوان نفسه تعنى فلسطين تارة ص٢٤ :

– هل سماك أبوك مهاة ؟ / قالت : لا / بل سمانى الربانيون فلسطين

وتعنى مصر تارة ص ٣٥ :

– وامرأة / أقدامها الدلتا / ووجهها الصعيد / تبكيه .

وفى قصيدة مخلوقات الشمس ص ٧٠ من " سيرة اليد " مقطع بعنوان المرأة بوجوهها المتعددة : سرّا، ونرْجسا، والزيتونة، والمشكاة .

، وانظر قصيدة " القصيدة والمرأة والقبرة " ص ٧٥من ديوان "هذا دمى وهذا قرنفلى "،وقصيدة " مدارات : طوق الحمامة " ص ٧

من " طعم قديم للحلم "، حيث المرأة الموسيقى، والقطيفة، والبرق ... وبين هذا وذاك يطل:

الحلم

حين يزحف إلى عنوان ديوان " طعم قديم للحلم "، أو عنوان قصيدة " لحظة ليقظة الحلم "، و" حلم راقص الباليه "، أو جملة شعرية:

– بقدر ما يعطيكمو النخيل من أحلامه .

– وتحصى الأحلام– قيثارة ص ٩، و٢٣، وينوّه عنه فى مقدمة الديوان نفسه .

الموت

ويسرع بالتنويه عنه فى مقدمة ديوان " قيثارة ..."، كما نلقاه فى كثير من أنحاء شعره على نحو لا يصعب حصره، وفى ديوان " هذا دمى ...".ص ٤٥ :

ليس من حق أحد / أن يهز الغصن كى يطرد هذا الطائر المسكين من ذاكرتى : الموت.

أبنية موسيقية : التدوير

وسيطرة الحس الصوفى، وهيمنته تسللتْ إلى الأبنية الموسيقية ؛ فعلا صوت التدوير الذى يعنى اللّهاث، واطّراد النفس، وتلاحقه بغية التعبير الملهوف المتسارع، الأمر الذى يجعل الشاعرلا يعترف للأضرب والأعاريض بأن تقف حاجزا بين تلاحق أنفاسه ونبضه وشعوره، لا يجد لها ضرورة على نحو ما سنّ وشرّع العروضيون ، ففى ديوانه " طعم قديم للحلم " ومن قصيدة " مدارات " ومطلعها

فقرة بعنوان " طوق الحمامة " نجد فقرة بعنوان " دواعى كتمان الأسرار " ص ١٥ قائمة على التدوير نقتصر منها على هذا الجزء :

– لأن الحكاية مبتورة ولأن الذى راح لا يسترد لأن ملائكة قتلوا ورياحا تهب فلا يقف النخل فى وجهها ولأن الفتى لم يعد يتساءل عن قلبهولآن الفتاة التى نسيت عنده أمس مفتاح أحلامها لم تبال بأنْ تستعيد وديعتها ولأن قصائد " جاهين " قد عسلته بأمطارها ... إلخ .

هكذا ينطلق التدوير آخذا بأعنة التعبير، ماضيا دون كلال أو انقطاع، مبتغيا اكتمال المعنى وبلوغ المراد سريعا سريعا سريعا.

أبنية موسيقية : تجاور القوالب

والشاعر وليد منير صديق القوالب الموسيقية جميعها على تفاوت بينها، صديق حميم جدا لشعرالتفعيلة السطرى، وصديق حميم جدا للقلب النثرى، وزائرأ حيانا للقالب الكلاسيكى الشطرى، تشيع قصائد بأكملها فى تواتر فى النوعين الأولين، وتتجاور القوالب جميعها فى قصيدة " جدارية " ص ٣٥ – ٤٨ من ديوان " قيثارة .."، وقصيدة " حالات ورؤى " من ديوان " طعم قديم للحلم " ص ٣٧ – ٤٣.

أو يفرغ، قليلا، للقالب الكلاسيكى فى قصيدة : " مثقفون على مقهى " ص ٩٧ من "قيثارة .."، وفى قصيدة : " الرباعية الوترية " من ديوان " طعم قديم للحلم " ص ٦٧ –٧٠.

والدلالة الكامنة فى تلك الظواهر – فى رأينا – أننا أمام تجربة شعرية، وأمام شاعر متكامل الأدوات، راسخ القدم إبداعا بقدر

رسوخه نقديا ؛ إذْ لم تقتصر مسيرته الشعرية الإبداعية على الشعر الغنائى المرصود فى تلك المجموعات الشعرية التى ذكرناها وتناولنا بعضها. بل كان للمسيرة الشعرية وجه آخر تمثّل فى المسرحية الشعرية، حيث أصدر مسرحيتين هما :

حفل لتتويج الدهشة ١٩٩٥، و شهرزاد تدعو العاشق إلى الرقص ١٩٩٧.

إلى جانب إسهامه النقدى المتمثّل فى ممارساته النقدية والبحثية المتصلة بطبيعة عمله الأكاديمى أستاذا للأدب العربى بجامعة القاهرة، والمرتبطة بإسهاماته النقدية فى الحياة الثقافية والأدبية وذلك فيما كتبه من دراسات وبحوث نقدية حول الشعر، واللغة الشعرية، والدراما، وروّاد النقد.

ومن أصواته النقدية:

فضاء الموت الدرامى (دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٣، وميخائيل نعيمة، الهيئة المصرية العمة للكتاب القاهرة ١٩٩٣، وجدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

وهو مسهم فى المنتديات الثقافية بدراساته النقدية الشعرية ؛ فهو يتناول المشهد الشعرى الجديد فى مشكلة " اختراق النوع " بين التجريب والمفارقة، ضمن فعاليات مؤتمر شمال الصعيد ١٩٩٦ (نشر بكتاب عن أعمال المؤتمر، كتابات نقدية – ٥٢، يونية ١٩٩٦ ص ١٣– ٤٥)، وفيه يتساءل عن القصيدة :

" ما الذى تفعله القصيدة بالضبط، إنها تختار ما شاءت حسبما شاءت تبدأ بالإيقاع ثم تكسره، أو تتخلى عنه بدءا، أو تعزل وحدات الدال (الصورةالسمعية) بعضها عن بعض فتتهشم – بالتالى – وحدات المدلول (الصورة الذهنية) ".

ومن حسن الحظ أنّ النقد لم يهمل هذه الطاقة الشعرية الجادة : إبداعا، وتلقّيا ؛ فكتب عنه كل من : عز الدين إسماعيل، رحمه الله، وصلاح فضل، ومحمد عبد المطلب فى مناورات الشعرية، دار الشروق ١٩٩٦، فصل بعنوان " شعرية السرد فى ديوان وليد منير " بعض الوقت لدهشة صغيرة " ص ٢٢٦ – ٢٥٦، وعبدالرحمن أبو عوف، لنجد أنفسنا أمام واحد من جيل من الشعراء نجح فيما لم ينجح فيه غيره ؛ حيث جمع بين العذابين : عذاب الكلمة فى ميلادها إبداعا، وعذاب الكلمة فى تلقّيها نقدا وقراءة، حتى صار مقروءا وقارئا .

التوظيف التراثى فى شعر" أمل دنقل "

دراسة التوظيف التراثى فى شعر أمل دنقل تقوم على تأمل ذلك التفاعل الجدلىّ بين طرفىْ : النص الحاضر والنص الغائب فى شبكة من العلاقات الممتدة فى فضاء النص، دون وقوع فى أسر المباشرة، ودون اقتصار على القشرة الخارجية، التى لم تكن ذات وزن عنده، بقدر ما كان انشغاله بالترميز واستغلال طاقاته، وتفجير علاماته، وإعادة قراءته.

يتنوع ذلك التفاعل بين : المفردة والجملة، والحدث والشخصية، والتاريخ والأسطورة، والدينى واللادينى، والشعبى والرسمى، وكل ما يضمه التناص من رؤى، وما أسماه النقاد العرب القدامى" البناء على الحكاية "، يتلمس ذلك كله فى حنايا ثقافته المكتنزة المتزاحمة الكامنة فى :

الذاكرة ص (١٢٦، و١١١،و١١٢، و١٩٣):

– فى كل ليل ../تخلع الذكرى ملابسها المغبّرة القديمة .

– مضمومة حقائبى على رفوف الذاكرهْ/ والسفر الطويل ..

– وها أنا فى مقعدى القائظْ/وريقة ..وريقة ..يسقط عمرى من نتيجة الحائطْ/ والورق الساقط/ يطفو على بحيرة الذكرى.

–أبكى إلى أن ترسخ الحروف فى ذاكرة الترابْ.

والتى ترتد إلى الماضى، الذى تكثر الإشارة إليه فى :

التوارث ص٢٢٨ : – ويورث أبناءه دينه..واسمه..وقميص الفتنْ./ أصبح العقل مغتربا .

فى : النقوش على المعابد ص ١٢٩و" النقوش الأثرية " ص١٩٩، و الزمن الضائع " ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين " ص١٢٤؛ إذ يعود لبث الحياة فى ذلك الماضى على نحو جديد، ذلك الماضى الذى يتحدث عنه مع صاحبته :

– أحسّ حيال عينيك / بشىء داخلى يبكى / أحس خطيئة الماضى تعرّتْ بين كفيك ....وفى صدرى صبىّ أحمر الأظفار والماضى / يخطط فى تراب الروح / فى أنقاض أنقاضى. (مقتبل العمر، ١٩٨٤، الأعمال الكاملة ,دار العودة بيروت ط٢،١٩٨٥، ومدبولى ص٧،و٨)، وفى قصيدة تالية : وعيوننا متشابكات فى أسى الماضى الطويل ص٣٦، وفى ثالثة تالية : كان ماضيك جدارا فى صلاتيْنا / كان ضلالا شبحيهْ .

وفى بعض تلك المواقف يخاطب حبيبته : ماضيك ماضىّ " الأوتوجراف " بقايا شوق مشبوه ص ٥٤– نفسه.

وتجىء "ديباجة " فى مطلع (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة)

ص٦٩ ملخصة موقف التوارث بين الأجيال فى إطار ما تشعه دلالات : الجدار – الشروق – نقب– الضوء :

– أه ما أقسى الجدار /عندما ينهض فى وجه الشروق / ربما ننفق كل العمر ..كى ننقب ثغرهْ/ليمر النور للأجيال ..مرهْ/... / ربما لو لم يكن هذا الجدارْ ../ما عرفنا قيمة الضوء الطليقْ .

وفى إطار الأجيال تبرز قصيدة " يوميات كهل صغير السن"، وفيها " ينبش قلبه " ص٩٧.

ومن الماضى السحيق تكون المقابلة بين المدينة البائدة قديما، وهذه التى فى طريقها إلى الزوال حديثا، فى عنوان صريح هو " حكاية المدينة الفضية " ص١٩٩، متنقلا بين " سليمان " وقصره ذى المليون باب، و" بدر البدور "، وخمر بابل، وشهريار وشهرزاد، والعبد التقليدى " مسرور "، وصولا إلى العصر الحديث، أو المدينة الحديثة، وتسبق هذه القصيدة أخرى عنوانها " الهجرة إلى الداخل" فى عنوان غير مباشر يفرّ منه إلى اسم بلد مباشر، وهو بلد بائد، فى حميميةتلجأ إلى ضمير المتكلم، أو ياء الملكية :

– أبحث عن مدينتى :/يا إرم العمادْ/يا إرم العمادْ / يا بلد الأوغاد والأمجادْ.... .. / فيرجع الصدى ../ كأنه اسطوانة قديمهْ : / يا إرم العمادْ/ يا إرم العمادْ.... نهاية للقصيدة.

يستعير الشاعر تلك المدينة التى لم يخلق مثلها فى العباد أو فى بلاد اليمن بين حضر موت وصنعاء، بناها بنّاءو شدّاد وعددهم ١٠٠ رجل تحت يد كل منهم ألف من الأعوان، بنوها – كطلبه – على صفة الجنة، وأجرى تحتها واديا ساقه إليها فى شكل قناة، وطليت حافتا

النهر وسواقيه بالذهب الأحمر، وحفّتا بأشجار الذهب التى تثمر ياقوتا وجواهر، مع آلاف القصور، يعلوها قصره المنيف.. ..ثم دعاه هود للتوبة والإنابة، فأبى وتمادى، فجاءته الصيحة من السماء فمات هو وأصحابه أجمعون، وساخت المدينة .(ياقوت الحموى، معجم البلدان ١/ ١٩٧– ١٩٩.) ؛ وهكذا يقدم أمل دنقل قراءة ناقدة للواقع، وكاشفة للمستقبل نراها الآن رأى العين فيما ألمّ بفلسطين، وفيما أطاح بالعراق، مثلما رأيناها من قبل فيما أصاب الأندلس، وما سيلمّ بغيرها أو يطيح !!.

ومن الأهمية بمكان الوقوف على زمن إبداع تلك النصوص الشعرية ؛ لتسهل عملية قراءة رموزها، وفك شفراتها، وتلمّس صدى تنبؤاتها. لقد دارت قصائد شعره – على مدى ١٨ عاما تقع بين سنة ١٩٦٣،و١٩٨٠، وما بينهما من تواريخ بارزة، لعل أشهرها : أيلول ٦٦، ونكسة ٦٧، وسبتمبر٧٠ – وفاة الرئيس عبدالناصر – و٧٣ – عام العبور – ؛ لتكون الغلبة للسنوات بين ١٩٦٧،و١٩٧٠. وواضح، إذن، مجال الرمز والدلالة المنبثقين من قضايا العصر وهمومه، والواقع وأوجاعه، تلك التى تدوّى مع التساؤل الصارخ المتجدد والمنطبق علينا الآن بمثل ما انطبقت فى أيام ميلاد تلك القصائد أو أكثر :

– " من يفترس الحمل الجائعْ / غير الذئب الشبعانْ ؟"ص١١٠ .وفى ذلك كله تتعانق زمكانية النص من منظور إحساس الشاعر بهما، بما يجسد الفارق بين هذا الموقف التأملى التأويلى المعاصر، وفكرة البكاء على الأطلال التراثية فى قصيدة (سرحان لا يتسلم

مفاتيح المدينة) انطلاقا من احتواء الزمكانية على بعدىْ : التاريخى والموضوعى المدوّن فى تاريخنا أو تاريخ البشرية – من ناحية – والذاتى الشخصى المحفور فى أعماقنا – من ناحية أخرى ؛ عبورا إلى ديوانه ذى الاسم والمضمون المستقبليين (العهد الآتى) المكوّن من الأسفار والإصحاحات، والمزامير ثم :(من أوراق أبى نواس، فرسوم فى بهو عربى)، ثم خاتمة عن أطفاله، أى شباب الغد الموصوفين بصفات : المساكين – خدّامين – مأبونين – قوّادين – شحّاذين !!.

من العالم الشعرى الخاص بالشاعر تنبع رؤيته العالم فى صياغة خاصة به على نحو مستحدث يكشف فيه الشاعر عن مضامين متزاحمة متعانقة : اجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية وحضارية، تستحضر التجربة البشرية الماضية والأخرى المعيشة الحاضرة، وليس غريبا أن يستدعى الحدث المعاصر التراث الملائم للغة التعبير عنه، وأن يختار – أيضا– كمّ هذا الاستدعاء : جزئيا أو كليا، على نحو مستمر فى خطابه الشعرى كله أو على نحو متقطع فى شكل إشارات .

* تتنوع مظاهر هذا التفاعل فى شعر أمل دنقل بين:

* **١– التوظيف الأسطورى** الممتزج بالتاريخ أحيانا، أو المقتصر على مصطلح الأسطورة، تلك التى تبرز معنى دقيقا وتفسر مظهرا من مظاهر الوجود، والتى كانت الشكل الأولى البسيط للفكر العلمى والفلسفى من خلال الخارق واللامعقول، بما فيها من مدرك جمالى،يسبح شاعرنا وراءها فى الموروث الفرعونى والإغريقى: أحمس، وأوزوريس ،وإيزيس،ومعبد هاتور، وطروادةص١٣٧،

وغيرها، حتى " يقعى أبو الهول "، ومع " يوسف وزليخا والسجن، حيث " سوق الرياء "، وفى "بهو الأعمدة "، وفى " بابل " ص١٩٩، وفى مجال الإغريق ٣٨ فى قصيدة " ماريا "، حيث " الأهداب الإغريقية "، بالغا حقيقة أن :

– الناس هنا كالناس هناك فى اليونان ص٣٨.

ولتلتقى مفاتيح المدينة مع " الإيمان الهرقلى " ص١٩٦، ويوظف أسطورة أوديب ص٤٦ ،و٤٧، بدءا بعادة إلقاءالطفل فوق قمم الجبال، ليعود أوديب باحثا عمن ألقياه للردى ؛ طفلنا أوديب، الممثل لضياع الحب وانقطاع الفروع عن الأصول فى عصرنا .

ونراه مازجا بين الجانبين : الأسطورى والتاريخى لدى الشخصيات : " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " ص ٧٣، وفيها نراه موظّفا تقنيات حديثة مستعارة من فن السينما، وهى المزج أربع مرات لتحقيق التداخل الزمنى بين العصور ؛ ليسهل له العبور والتسرب فى مسارب الزمن بحثا عن الحرية المفقودة المعذّبة، منتقّلا من " سبارتاكوس " محرر العبيد إلى رموز أخرى متعددة بين : "سيزيف "، و" قيصر " الذى تجدد، عبْر العصور،فى جملة من القياصرة، و" هانيبال " منتهيا إلى " قرطاجة " ليقف – فى نهاية ذلك السفر الموغل فى الزمان الماضى السحيق العتيق – أمام النتيجة الحزينة التى لا مفر للإنسان من مجابهتها، والتى هى خلاصة الموقف الكامن فى حدّة التناقض بين : الحرية والعبودية ؛ وذلك فى جملة الختام المكررة ثلاث مرات :

– فعلموه الانحناءْ/ علموه الانحناءْ/ علموه الانحناءْ.

ويتوالد هذا الموقف – بعينه – أو ينمو – بتعدد إيحاءاته – فى قصيدة تالية هى " الأرض.. والجرح الذى لا ينفتح "ص ٧٩، حيث يتجدد القياصرة، وحيث يتشابه قيصر اليوم بقيصر الأمس البعيد، ولينضم إلى ما سبق من سفر فى الزمان :" المغول "، و " الحسين "، و" الحجاج "، و " الثقفى "، وهو لقبه،و" ابن سلول "، و" البرامك "، و" قريش "، وبين هذا وذاك يشرح رموز الأعلام والأحداث والأزمان فى التعبير الصارخ الصريح :

اللصوص – النفط – الدينار – العام الألفى – الدينار – مضاجعة أرامل الشهداء – النياشين الخصيان ... حتى تكون النهاية – هنا أيضا – ماضية فى سياق النص السابق وإشاراته :– لم يبق من شيء يقالْ / يا أرض :/ هل يلد الرجال ؟.

والفارق بين الخاتمتين فى القصيدتين : أن خاتمة الأولى كانت بصيغة الأمر المنزاحة، بالإيحاء، إلى التهكم واليأس، بينما كانت خاتمة الثانية فى صيغة الاستفهام التقريعى التأنيبى التوبيخى التهكمى الواصل إلى هاوية كهاوية اليأس السابق !!، وشىء آخر مهم جدا كامن فى تاريخىْ النصين ؛ حيث كان تاريخ الأول فى أبريل ١٩٦٢، تلاه الثانى المؤرخ فى مايو ١٩٦٦؛ دلالة على استمرار اليأس، وبقاء الحال على ما هو عليه، برغم تعاقب السنين !!.

* **٢– التوظيف الدينى،** بما فيه من توظيف تاريخى، أيضا، ويتكون من :

* الإسلامى : بدءا من أحد أركانه :

– سألتهما فى صلاة الغروب .

وهنا تبرز دلالات الموروث اللفظى والشعبى معا مثل : " الخيل، والحصان، والمهر، والفرس " رموزا ثرية بلا حدود، لنرى خيل المماليك تارة رمزا للسلطة والسطوة والخيول المسرجة مقترنة بالتهكم ص١٣٥، أو دلالة " السيف " الذى لا يقوم بوظيفته، " وسيفه فى غمده.. يأكله الصدأ" ص١٤٨، وتتقدم الدلالة تارة لعنوان النص (فى انتظار السيف) ص١٥٥، أو" النخّاس " ؛ للإشارة إلى السلطة الحاكمة :" ومن يخطفه النخاس : قد يصبح مملوكا .."، والتساؤل : " من النخاس ؟" ص١٤، ويمضى النص مع إشارات يتنوع موقعها من التاريخ الإسلامى بين : بنى أمية وزياد بن أبيه، وأسر الروم ص٩٠، وشعرة ابن هند ص٢٠٩، وباب زويلة، وعصر المماليك والنخاسة، وقصيدته " رسوم فى بهو عربى "، لنجد بوابة القدس القديمة فى قصيدة " فى انتظار السيف "، والرموز الخاوية من مضمونها : الحسن الأعصم، والملك الغالب، وتجاور السيف ومنبر المسجد، ليصبح الشعار خاويا خلوا من المعنى والمضمون.

* والتوظيف المسيحى : بالرجوع إلى مصادره التراثية، ومواجهتها بالواقع فى : المسيح المرتجى ص١٥، والعشاء الأخير عنوانا للقصيدة ص ١٣٤، والعذراء، وأرقام الإصحاح ص٢٢٤–٢٥٢. .

* والتوظيف اليهودى، بذكر التوراة ص٢١، والمزمور ص ٢٥٣، وأرقام الأسفار ص ٢٤٢، وسالومى والمعمدان ص١٠٨ وسليمان وعصاه ص٨٩، وص١٩٩، وتوظيف دلالات سورة يوسف فى مواجهة الزيف والتزوير :

– ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف / وتفرقوا. وهنا تتكرر كلمة الإخوة كثيرا ص٢٩، وما بعدها .

ويعقد تراسلا ص ١١٨بين : الخراب المستحدث والخراب القديم فى " سدوم "، تلك المدينة الفلسطينية الواقعة على شاطىء البحر الميت، والتى فسد أهلها هى و"عامورة "، فأمطرها الله نارا فى سالف الزمان .

* وما يشترك بين الأديان جميعها :

– وجه الرب – وساد الرب – خاتم الله–صلاة الغفران – آلهة النور – قديسة – كان قديسا لماذا يقتلونه ؟ص ٢٠ ،و٢٨.

* **٣– التوظيف الأدبى :** فى الشخصيات، بما فيها من توظيف تاريخى، أيضا : (من أوراق أبى نواس) ص٢٦٢، وكليب، وابن نوح، وصلاح الدين ص٣٣٩، وصقر قريش ، والمتنبى مقترنا بالمذكرات ص ١٤٧فى نص مكتوب فى الذكرى الأولى للنكسة التى ألمت بنا فى حزيران سنة ١٩٦٨، يبسط الحديث فيه عن سيف الدولة، وكافور ووجهه المسودّ، والتهكم " كافوراه "١٤٩، ليعقد مواجهة بين روم الأمس وروم اليوم، تماما كما سبق فى حديثنا منذ قليل، وما يحار بينهما من إشعاع كلمة : " أرومة "، وشعار : "إنقاذ العرب !"، حتى يبدو النص الشعرى التراثى شارحا فى ختام النص،بما يشعه التبديل والتحريف النصى المتعمد :

– .." عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى أم لأرضٍ فيك تهويد ؟

" نامت نواطير مصر " عن عساكرها / وحاربت بدلا منها

الأناشيد !/.. عيد بأية حال عدت يا عيد ؟".

وهو تحريف يستدعى لذاكرتنا تحريفه المتعمد الهادف فى مطلع " كلمات سبارتاكوس الأخير " ص٧٣ : " المجد للشيطان.. معبود الرياح " .

ويمضى مع شخصيات كل من : شجرة الدر ٢١٧، وقطر الندى ١٦٣، مستعيرا " الحداد يليق بإلكترا " فى :" الحداد يليق بقطر الندى " ص١٦٣، ممازجا بين" الجوقة "،و " صوت " ثم موحّدا بينهما فى نهاية النص، مصورا وقوع "قطر الندى" فى الأسر، و " خمارويه " فى رفاهيته المبالغ فيها، وفى نومة القيلولة على بحيرة الزئبق :

– قطر الندى.. يا مصر / قطر الندى فى الأسر

والخنساء ٢١٧، ليبكى على العروبة، و" حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى " ١٤١، و" عنترة " العبسى ص٨٥، حيث مشكلة الحرية.

*٤–**والتوظيف الأدبى** فى كل من :

الأساليب : وفى قصيدته " شىء فى قلبى يحترق" يلتقى الحاضر بالماضى عبْر الموروث اللفظى:

– مصطبح منه ومغتبق ص٣٢، ومثله :

–– وإننى فى فمك المستضحك المستبشر ص٥٧.

–– قد خسرنا فرسيْنا فى الرهان ص٦٢.

والمحاكاة البارعة الهادفة للنسق السائد فى النص القرآنى فى قصيدة زرقاء اليمامة، والخيول، وصلاة، إمعانا فى التجسيد والتصوير، وإبرازا للتهكم، وجأرا بالشكوى، كما تناولنا فى مكان

آخر من البحث .

– وفى مطلع قصيدة " بكائية لصقر قريش " تفرض التحية التراثية :" عمْ صباحا " نفسها مطلعا فى الجملة الأولى للنص، لتتكرر – بعينها – فى ختامه :

–عمْ صباحا.. أيها الصقر المجنّحْ/ عم صباحا ..

ليكون ختام النص :

– فمتى يقبل موْتى ..:/قبل أن أصبح صقرا مستباحا !؟

* وتوظيف النص الشعرى التراثى :

يستحضره، بنصّه وحرْفه، مقرونا بالتنصيص، أو بدونه، شاهدا أو دليلا أو حجة دامغة :

– أعلّمه الرماية /(كى يفوق بقية الأقران) / " فلما اشتد ساعده رمانى "/ .... ..ص١٩.

–(كأوردة تلوّن بطن ركبة عانس عجفاء) ص ١٩،و٢٠.

–" ما للجمال مشيها وئيدا ..؟!"/ أجندلا يحملن أم حديدا..؟!" مكررة فى نص " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " .

– وتوظيف مقولة خالد بن الوليد الشهيرة فى قصيدة " الموت فى الفراش " ص٢١٣؛ ليتم تراسل حميم بين جانبين لفظيين : الجملة المحور، والعنوان، مع توظيف الفرا غ أو النقاط، ليكمل المتلقى بما يشاء من معنى يقتضيه السياق :

–" أموت فى الفراش.. مثلما تموت العيرْ"/ .... / "وما بجسمى موضع إلا وفيه طعنة برمح "..... .. /إذن ./" فلا نامت عيون الجبناء "، وما بين العنوان وهذا الختام ثراء دلالات الكلام.

٥ – توظيف الحكاية الشعبية :

تلك التى تغرق فى الخيال والمغامرة الشائقة، ومن أبرز مصادرها : كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة .

يستعير جملة الحكاية الشعبية المأثورة : " كان يا ما كان " ص١٢، مفتاحا للحكْى، أو يتكىء على لفظ الحكاية :

– احك لى أحجية. – لم يبق فى جعبتى / غيرالحكاياالسيئهْ . – كان يا ما كان / أنه كان فتى.. ذات يوم / كان أنْ شاهده ص١٣. –

–يقص لنا حكايته الحزينهْ ص٢٩، ويذكر العرّاف والعرّافة وقراءة الغيب، حيث تكون زرقاء اليمامة قارئة للمستقبل، ومثلها الشعراء يقرأون المستقبل بحدسهم وحسّهم، ونحن نعلم أن مهمة الشاعر فى العصور السحيقة قاربت مهمة الأنبياء والكهان قديما فى المغامرة المستقبلية والغيبية، نرى التصريح بقراءة الطالع :

– "وأقرأ الطالع " انتهاء إلى.. .... .. / ويكون جوعْ مكررة ص١٤٦،كما يوظف الموّال :" أدهم مقتول على كل المروج "/ أدهم مقتول على الأرض المشاع " ص ١٣٣، والموشّح بعنوان : إيقاعات ص ٢١٠– ٢١٢، والأغنية الشعبية، والمثل الشعبى، والعادات، والتقاليد الشعبية والموروث الشعبى : الوشم والعباءة : دثّرْته بعباءتهْ ص٢٨، – والختان : تزغرد نسوة لختانه المدسوس فى جلبابه الأبيض ٢١، وقذف الأسنان فى وجه الشمس فى قصيدة " صديقة "، والتميمة ص ١٣٠، وعروس النيل ص١٤٢، وبدر لبدور ص١٩٩، ونموذج العبد مسرور ص٢٠١، وتبرز هنا قصيدة " البكاء بين يدى

زرقاء اليمامة " عنوانا لديوان ص٦٤، وعنوانا للقصيدة الشهيرة ٨٣ بالديوان نفسه دون أن تتصدره بادئة بالعرّافة التى هى " زرقاء"، والتى يسميها أحيانا " النبية المقدسة " – عدة مرات – أو العرّافة المقدسة سائلا عن نبوءتها، بتكرار صيغة السؤال :

– " أسأل يا زرقاء "، أو " أسائل " ٦ مرات، مشيرا إلى واقعنا المعاصر الذى تكون مفرداته : قتلا ،وقطعا ،ودما، ورصاصا، وصراخا، وعارا، وإهانة، وجوعا، حتى يمزج بين هذا الاستيحاء التراثى وآخر شعرى :

– ما للجمال مشيها وئيدا ..؟!" مرتين، موازيا بين نبوءتها القديمة التى لم يصدقها قومها، ونبوءته الحالية التى آلت للمصير نفسه، فكما اتّهمت زرقاء فى عيونها بالبوار، يبقى هو حائرا " يخفى وجهه المشوّها ". ويعود إلى اليمامة ؛ كبرى بنات " كليب" التى رفضت الدية فى أبيها قائلة : " لا أصالح "، و" جليلة بنت مرّة " ابنة عم كليب وزوجته فى قصيدة أخرى هى " أقوال اليمامة" ص٢٨٧ فى توظيفه سيرة " الأمير سالم "، وقصة حرب البسوس التى دارت رحاها أربعين عاما بين بكر وتغلب وسجلتها الملحمة الشعبية؛ ليتخذ من كليب رمزا للمجد العربى السليب، والأرض العربية القتيل، ثم فى قصيدته الشهيرة " لا تصالحْ " ص٢٧٦ فى ديوان آخر هو " أقوال جديدة عن حرب البسوس " ص٢٧٣، تلك الجملة المستعارة من ابنة كليب، والتى تكررت ٢١ مرة فى ثلاثة مظان : عنوانا، ومفتتحا للمقاطع، وختاما للنص:

لا تصالحْ!/.. ولو منحوك الذهبْ/أترى حين أفقأ عينيك، ثم أثبتّ

جوهرتين مكانهما../ هل ترى ..؟/هى أشياء لا تشترى ..

وتوظيف رموز (ألف ليلة وليلة)، وبخاصة شهرزاد وشهريار، فى مجال البحث عن الحرية، حيث تجرى الحكمة :

(آه.. ما أقسى الجدارْ / عندما ينهض فى وجه الشروقْ !/ ربّما ننفق كل العمر كى نثقب ثغرهْ/ ليمر النور للأجيال ..مرةْ!/.. .. / ربما لو لم يكن هذا الجدارْ:/ما عرفنا قيمة الضوء الطليقْ!!).

* ويتنوع موقع هذا التفاعل فى النص الشعرى بين :

١- العنوان:

(ا) الرئيسى للديوان : البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ،وهى القصيدة الثالثة فى الديوان، والعهد الآتى، وهو ديوانه الرابع الذى يصدّره بسطور من العهد القديم ٢٢:٢، والعهد الجديد ٣٦:١٨، وتتوالى عناوين القصائد : سفر التكوين (الإصحاح الأول).. حتى الخامس، فقصيدة سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) ذاكرا أرقام الإصحاح حتى الإصحاح السادس، ويستمر هذا الأمر فى قصيدتين تاليتين، ينتقل بعدها إلى عنوان (سفر ألف دال) ثم إلى (مزامير) : المزمور الأول، فالثانى، وهكذا، وما تثيره كلمة العهد، وعنوان ديوانه (أقوال جديدة عن حرب البسوس) وفيه : مقتل كليب " الوصايا العشر "، وأقوال اليمامة.

(ب) وفى العنوان الفرعى على مستوى القصيدة : كلمات سبارتاكوس الأخيرة، والعشاء الأخير، وفقرات من كتاب الموت، وما يحمل اسم كل من :المتنبى، وأبى نواس، وأبى موسى الأشعرى من عناوين ،ومقتل كليب، وأقوال اليمامة ،وخطاب غير تاريخى على قبو

صلاح الدين ،وابن نوح، وبكائية لصقر قريش ،وقالت امرأة فى المدينة ،والعرّاف الأعمى .

٢- المفتتح أو المستهل، وهما فى الصدارة، ولهما وقعهما الدال، كمقدمته من سيرة الأمير سالم الزير فى مستهل ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)ص٢٧٥، ومقدمة ديوان (العهد الآتى) ص٢٢١، ومن ذلك قصيدة الخيول ص٣٣٠ التى تأتى عنوانا ومفتتحا ومستهلا للنص، تلك الخيول بدلالاتها الرامزة فى التراث العربى منذ مستهل النص :

- الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيولْ / وحدود الممالك رسمتها السنابكْ .

يساند ذلك الآيات القرآنية التى أقسمت بالخيل :

- لست المغيرات صبحا / ولا العاديات - كما قيل - ضبحا .

وهكذا يمضى مع النسق القرآنى تهكما من الواقع وهجوما عليه، ونافيا انطباق الحكم القرآنى على سلاح العرب العتيقفى عصرنا الحاضر، حيث صارت الخيول لمجرد الزينة والحرس الملكى، وصارت سرعتها كسرعة السلحفاة، ومآلها المتاحف والتماثيل فى الميادين والمراجيح الخشبية، وكأنها فوارس حلوى فى المولد النبوى للقادرين، وفوارس طينية لغيرهم، كما صارت رسوما ووشما بعد أن جف صهيلها، وتغير الزمن ،حتى صارت هى والناس :

- استدارت - إلى الغرب - مزولة الوقت :/صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت /بينما الناس خيْل تسير إلى هوة الموت!. كذلك البكاء ين يدى زرقاء اليمامة التى تأتى عنوانا للديوان، ثم تأتى

عنوانا لقصيدة ص٨٣.

٣- ونجد مثل ذلك فى الحشو، و فى الوسط.

٤- ثم أخيرا فى الختام، حيث تأتى زرقاء اليمامة فى ختام النص بعد التمهيد بها عنوانا لتبرهن على التناقض الحاد، والتضاد البيّن بين المقدمات والنتائج، الماضى المنتصر والحاضر المهزوم، حيث تكون نهاية البصر الحاد : الغربة والعمى :

– هاأنت يا زرقاءْ / وحيدة.. عمياءْ !/ وما تزال أغنيات الحب.. والأضواءْ / والعربات الفارهات ..والأزياءْ !/كى لا أعكّر الصفاء ..الأبله.. المموّها./ فى أعين الرجال والنساء !؟/ وأنت يا زرقاءْ ../وحيدة..عمياءْ! / وحيدة.. عمياءْ!.

* كما يرد فى الكلمة : السيف ص١٥٥، ٣٤٥–القوس – المهرة – الخيل – الجواد – بهو عربى – مزامير.. وهو ما يطول إحصاؤه.

* ويرد فى الجملة التى قد تسرع لتتصدر العنوان : (وقالت امرأة فى المدينة) ص٣٤٥، و(مذكرات المتنبى) ص١٤٧. .

* أو فى الجملة التى قد تسرع إلى صدارة النص مفتتحا ؛ وذلك محاكاة لنسق التعبير القرآنى دلالة على التسليم المفرط والانقياد الأعمى للسلطة، وذلك فى مطلع قصيدة " صلاة " من ديوان (العهد الآتى) ص٢٢٢، وليستمر هذاالنسق الأسلوبى فى النص كله : بمراعاة السجع، وانتقاء المفردات الدينية التعبدية، والنداء أو التضرع، واختيار ألفاظ لها دلالتها فى السياق، يمضى ذلك مع استغلال فنى لطاقات " التدوير العروضى " فى الدلالة على : تدفق حركة المعنى، والاسترسال الدلالى، واللهاث وراء تتابع السياق والمضمون :

– أبانا الذى فى المباحث. نحن رعاياك .باق لك الجبروت. وباق لنا الملكوت. وباق لمن تحرس الرهبوت / تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفى خسر / أما اليسار ففى العسر. إلا الذين يماشون.. .. وهكذا تمضى الجمل القصار المسجوعة، أو المشابهة للفواصل، المنتهية بالنقطة أو النقطتين الأفقيتين دلالة على الحذف والإضمار لما لا يقال، مع صرف النظر عن أدنى توظيف لباقى علامات الترقيم، نظرا لعدم الحاجة إليها فى هذا السياق، فيما عدا علامة خاصة بجملة اعتراضية واحدة، واستغلال طاقات البديع فى الجناس والسجع : يماشون –يشون – يوشّون، الجبروت – الملكوت – الرهبوت – تموت –اليسر – الخسر – العسر، واستخدام كلمة الربّ ؛ وذلك لاستحضار صورة النص الدينى ذى الآيات المرقّمة ومحاكاته ؛ مبالغة فى تصوير القداسة الدنيوية المفروضة قسرا وقهرا على الإنسان المعاصر، حتى لتبدو كأنها من المقدسات المعظّمة الملْزمة .

ويشتد اقترابا من النسق القرآنى بالدخول فى عالم السورة القرآنية – تجسيدا للسمات السابقة – بعد الحديث عن شجرة الدر وزوجها نجم الدين فى "لا وقت للبكاء " المكتوبة فى ٢٨ من سبتمبر ١٩٧٠ص٢١٧:

– (.. والتين والزيتون /وطور سينين، وهذا البلد المحزون / لقد رأيت يومها : سفائن الإفرنج / تغوص تحت الموج / وملك الإفرنج /يغوص تحت السرج /وراية الإفرنج/تغوص، والأقدام تفرى وجهها..

ويعود فى آخر النص مرة أخرى :

- " والتين والزيتون/وطور سينين، وهذا البلد المحزون /لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين.. من سبتمبر الحزين :/ رأيت فى هتاف شعبى الجريح (رأيت خلف الصورة) وجهك يا منصورة / وجه لويس التاسع المأسور ..

هنا تجاور التمسك بالقسم القرآنى مع تغيير صفة البلد بالعدول عن " الأمين " إلى المحزون مرتين، واستحضار صورة انتصار المنصورة التراثى إلى هزيمتنا المعاصرة، وفى نهاية المطاف يختم النص بآخر جملة فيه، وهى رجعة صلاح الدين للشعب المعاصر .

*وربما يعانى التوظيف التراثى لدى الشعراء ألوانا من الغموض الناتج عن الترميز، غير أن التوظيف لدى الشاعر نجا من الوقوع فى آبار الغموض ودهاليزه، بسبب من مراعاة البعد الزمنى لخطابه الشعرى، ومراعاة البعد المكانى، أيضا، ومراعاة الترابط الشديد بين المناخ النفسى لشعر أمل دنقل كله ؛ بما يجعله قابلا لأنْ يفسر بعضه بعضا، وبما يجعل الغموض فى نص قابلا للتفسير من نص آخر للشاعر ذاته .

ومرة ثانيا ربما يعانى التوظيف التراثى لدى الكثيرين تزاحما أو تكدّسا يثقل كاهل التجربة الشعرية، ويحيل التوظيف - فى بعض الأحيان - إلى حلية تكاد تكون لفظية أو زخرفية أو استعراضا ثقافيا، وتلك مشكلة من أهم مشاكل التوظيف المتعدد للتراث فى النص الواحد، تؤدى بالقصيدة إلى الإخفاق والجنوح، غير أن فاعلية الوجود الفنى للرمز الموظف هى المعوّل عليها فى إخصاب العمل، وفى شعر أمل دنقل كانت حيوية الرمز المستخدم، وانصهاره مع

الخطاب الشعرى. بل انصهاره مع الشاعر وانصهار الشاعر معه، كان ذلك كله وسيلة من وسائل استثمار التكدس الذى قد نجده فى بعض القصائد مثل وجود رموز كل من : سليمان وقصره، وبدر البدور، وخمر بابل، وشهريار وشهرزاد، والعبد مسرور - ذلك كله فى نص واحد هو "حكاية المدينة الفضية " ص١٩٩، على نحو كاد يثقل كاهل القصيدة ويشتت دلالاتها .

وفى النهاية تأتى أهمية هذا التفاعل مع التراث، فى ترميزه وتوظيفه ؛ استحضارا وربطا للماضى بالحاضر والغائب بالموجود، وإعادة قراءتهما، أو بمعنى آخر : المواجهة بين : الممكن الذهنى (حلما وشعرا)، والممكن الفعلى (حياة ومعايشة)، سواء أكان ذلك عن طريق التداعى الحر كما يقول النفسيون، بأن يستحضر الشئ نقيضه أو شبيهه، أم كان استنادا لموقف فكرى ؛ وذلك تجسيدا لدلالات : الاحتجاج، أو الرفض ؛ رفض الصلح، أو لدلالات النقد، أو الاغتراب، أو الصراخ والعذاب من خلال الصراع الدائر بين مخزون الماضى وواقعية الحاضر، أو : المقابلة بين التذكر والنسيان، فبينما يتحدث عن الماضى، كما قدمنا، يطفو النسيان :- نحن نريد حديثا نرشف منه النسيان ص٣٩.

ثم يتصارعان (الماضى والنسيان) :

- يسأل عن حب / عن ذكرى /عن نسيان ص٦٠.

بل يتفاقم التصارع :

- والذكريات فى دمى / عاصفة التحرر/ كرقصة نارية من فتيات الغجر ص٥٦.

- لم يعدْ يذكرنا المكان ص٦١.

* يتضافر مع ذلك التوظيف التراثى كله توظيف آخر لملمح تراثى يستعير فيه الشاعر إيقاعات تراثية لم تعد مستعملة فى موسيقانا الشعرية المعاصرة، أو، على الأقل، تغيرت ملامحها، يتمثل ذلك التوظيف الموسيقى فيما نسميه فاعلية الموجات الإيقاعية القديمة:

وزنا وبحرا : صفاء أو امتزاجا، وجودا للقافية، أو بغيرها، تكرارا، وحركة، وسكونا، وتوظيفا بديعيا، وسردا وغناء، وإيقاعا داخليا، من :

تماثل صوتى للحروف، وتواز إيقاعى قائم على التناقض أو التقابل بين جملتين شعريتين أو مستويين تعبيريين، ويأتى فى هذا السياق توظيف الجوقة بالموازاة بينها وبين الصوت فى قصيدة "أيلول " -ص٨٩ -(البكاء بين يدى زرقاء اليمامة)، وفى قصيدة " الحداد يليق بقطر الندى "ص ١٦٣ من ديوان (تعليق على ما حدث)، وتعايش القالبين الموسيقيين : التقليدى، موحّد الوزن والقافية، والجديد، فى الموازنة بين استهلال قصيدة (قالت امرأة فى المدينة) :

سيف جدى على حائط البيت ..يبكى وصورته فى ثياب الركوب

وما بعده من شعر جديد يقوم عل وحدة التفعيلة، وعلى السطر الشعرى - بالسين - لا الشطر الشعرى - بالشين -.

ونراه مرة ثانية فى قصيدته الكلاسيكية (لا أبكيه) سنة ١٩٧٣ التى جاءت - كلها - كلاسيكية الموسيقى من بحر الرمل، القائم على تكرار تفعيلة (فاعلاتن)، بما يعترى البيت من زحافات وعلل، موحدة الوزن والقافية. بل ملتزمة بحروف القافية - الياء والباء والهاء -، فى ٣١بيتا، ومطلعها :

مصر لا تبدأ من مصر القريبهْ
إنها تبدأ من أحجار طيبهْ

وختامها :

إنما يبكى ضعاف الناس إنْ عجزوا أنْ يدركوا حجم المصيبهْ

بل نجده فى كثير من شعره الذى يكون فضاؤه الكتابى والخطى جديدا بينما تكون إعادة رصه نسقا كلاسيكيا مثلما نرى ص١٠، وص٣١، وغيرهما، ونقتصر على قصيدة " طفلتها "، تلك التى كانت من بحر الرمل، موحّدة الوزن والروى هكذا :

لا تفرّى من يدى مختبئهْ
خبتْ النار بجوف المدفأهْ
أنا، لو تدرين، من كنت له
طفلة لولا زمان فجأهْ

وتمضى القصيدة كلها كلاسيكية الرصف جديدة التوزيع الكتابى السطرى على النحو الآتى :

لا تفرى من يدى مختبئهْ /.. خبت النار بجوف المدفأهْ !/ أنا../ (لو تدرين)/ من كنت له طفلة/ لولا زمان فجأهْ.

ومثلها قصيدة " شئ يحترق "

، ومطلعها على النحو التقليدى :

شىء فى قلبى يحترق إذْ يمضى الوقت ..فنفترق

لكنها كتبت وفق فضاء النص التفعيلى السطرى لا الشطرى، واقتضت الكتابة الجديدة - من ثم - تسكين الضرب والعروض، أو بمعنى آخر تسكين أواخر التفعيلة الرابعة من كل شطر من الشطرين

، أو الأخيرة من السطرين، وأعتقد أن هذا التسكين لم يكن من الشاعر، كما أعتقد أنه ليس صحيحا . ومثل ذلك كثير فى غيرهما .

* هكذا تتعدد دلالات التوظيف التراثى فى شعر أمل دنقل بين:

١ – **الحياة والموت،** وما يرتبط بثنائيتهما من ضرورة الصحوة والبعث .

٢ – **العذاب والقلق،** وما يرتبط بهما من موقف الإنسان المعاصر من قضية الحرية .

٣–**الثقافة والمثقف**، وما يرتبط بهما من رؤية العالم رؤية إيجابية فعّالة ؛ ليكون ذلك التوظيف – فى النهاية – تراسلا صادقا مع المكوّنات الثقافية والحضارية فى نسيجه الشخصى، وتفاعلا أكيدا مع ما يشترك فيه مع جماعته البشرية، بعامة، والقومية، بخاصة، عبْر آلاف السنين، وعبْر حقب ودهور ؛ لتتفاعل تلك الدوائر الثلاث، وهو – فى كل –يختزل الماضى والموروث والمحفوظ كله اختزالا ويختصره اختصارا فى استدعاء عاجل، وفق زمن فنى خاص، لا يدانيه – تركيزا وتكثيفا – زمن آخر، اللهم إلا زمن الحلم، الذى يرحل بك ويرحل ويمضى بك ويمضى فى زمن مكثف فى مجرد غفوة أو سنة من الكرى، أما زمن رحلة هذا التوظيف التراثى فهى فى صحوة الشعر، وخمره معا، شيء بين اليقظة والغفوة، أو هما معا إمّا : بصوت المتكلم ؛ الشاعر الثائر، أو بصوت الشعور الإنسانى العام، أو الضمير العالمى إزاء معضلة الحرية، بما يشكّل نوعا من الثورة الإنسانية تجاه ألوان القمع الفردى والجماعى ؛ تعبيرا عن الموقف الرافض الناقد الثائر المحترق الصائح دوما :

– لا تصالح !/.. ولو منحوك الذهبْ ..

– لا تصالح ../ ولا تتوخَّ الهربْ.. ..؛

ليتكرر هذا المطلع فى أول كل فقرة، ثم ليأتى ختام النص :

– " لا تصالح" ..مكررة فى الختام مرتين، مأخوذة من كلمة تراثية قالتها " اليمامة " كبرى بنات " كليب "، هى " لا أصالح "فى قصيدة كتبها سنة ١٩٧٦، أىْ فى وقت باكر من حياته الفنية، مستمرا معه وبه وفيه، مبرْهنا على أن توظيف التراث عند أمل دنقل كان الأمل الفريد، أو المتنفس الوحيد له، أو قلْ : البديل عن الاختناق، وهذا سر استمرار هذا التوظيف فى شعره، وتدفقه، حتى لفظ أنفاسه الأخيرة، تلك الأنفاس : الشخصية والشعرية معا.(١)

الهوامش

(١) أمل دنقل، الأعمال الكاملة : (مقتل القمر – البكاء بين يدى زرقاء اليمامة – تعليق على ما حدث – العهد الآتى – أقوال جديدة عن حرب البسوس – أوراق الغرفة (٨) – قصائد متفرقة)، مدبولى، المطبعة الفنية، القاهرة ،د.ت.

وانظر :

آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة نهى الطريحى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط١ ١٩٩٣.

وأحمد عبدالحى، الشاعر والسلطة، مطبعة الشاعر بطنطا، ٢٠٠٠.

وإمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مدبولى، القاهرة د.ت.

وأمين سلامة، معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة، القاهرة ط٢، ١٩٨٨.

وأنيس فريحة، ملاحم وأساطير من الأدب السامى، دار النهار، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

وجبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط٣ د.ت.

وجيمس فريزر، الفولكلور فى العهد القديم (التوراة)، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار المعارف، القاهرة د.ت.

وزكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، دار مصر للطباعة، القاهرة .ت.

"""" ""، مشكلة الفن، "" ""، """، ١٩٧٩.

وسالم القمودى، سيكلوجية السلطة، مدبولى، القاهرة ط١ ١٩٩٩.

وعلى عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العرى المعار، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط١ ١٩٧٨.

وعماد حاتم، أساطير اليونان، الدر القومية للطباعة والنشر، ليبيا ١٩٨٨.

وفراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلونى، دمشق ،ط١٠، ١٩٩٣.

ولطفى الخولى، معجم الأساطير، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٠.

ومحمد الشافعى أبو راس، نظم الحكم المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.

ومحمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار الفارابى، بيروت ط١، ١٩٩٤.

أحمد سويلم فى " رعشة فى الأفق " ●

يمثّل الديوان فى المرحلة الإبداعية عند الشاعر علامة عليها، ومرآة لها، وهو، فى الوقت ذاته، يقف جسدا واحدا تتراسل أعضاؤه وتتماسك بالإيحاء أو بالمباشرة، بالتلميح أو بالتصريح حتى ليغدو، فيما أزعم، نصّا كليّا ينبغى أن ينظر إليه فى مجموعه وتماسكه، لا فى مفرداته وتناثره، وأن تكون دلالاته متكاملة يشرح بعضها بعضا، يضىء كل جانب منها سائر الجوانب، ويفسرها، فلا تبدو قطعا متجاورات متراصة. هذا معنى ما ذهبت إليه من قبل حين تناولت بعض دواوين سويلم، وبخاصة فى المرحلة القريبة الماضية من عطائه الشعرى تحت مظلة " النص الكلى ".

وهذا ما نجده فى قصائد ديوانه " رعشة فى الأفق " (١) جميعها دون استثناء سواء أكانت : صريحة بالعنوان والمفردة والتركيب، أو مؤولة بالكشف والتفسير ؛ لتكون الرعشة فيه : حالة

الإبداع الشعرى، ويكون الأفق : أفق الشعر والشاعر، أى أن النص الكلى فى الديوان يرى فى الأفق عذابات الشعر والشاعر :

الشعر : ماهية وجوهرا وموقفا إبداعيا، ورسالة، ووعدا وميلادا , ولهفة، ولقاء، وقيثارة، واحتراقا، ونبوءة، ونشيدا، ولؤلؤة العينين، وأخيرا رعشة فى الأفق، كما يفصح العنوان.

والشاعر : مبدعا ومعذبا ومظلوما ومضطهدا ومرتحلا ومغنيا وصاحب رسالة .

وحيث إننا أمام رسالة وصاحب رسالة، أىْ أمام الشعر والشاعر، فإن هذه الرسالة وهذا الرسول يتحركان فى إطار من أربعة أركان :

١– زمان متعدد الصفات والأحوال تولد فيه الرسالة وتعيش هى وصاحبها ،فيه وبه يتفاعلان .

٢– مبدأ بين اختيار : لغة واحدة محددة أو اختيار لغات متعددة، أىْ وجه واحد أو أقنعة متعددة .

٣– شرْح صورة تلك الرسالة وتشبيهاتها ومصادرها، ولغة التخاطب فيها، ماهية وجوهرا.

٤– موقف المتلقى من ذلك كله قبولا أو تشككا أو مناقشة.

– أما الزمن والزمان، وقد راوح بينهما الشاعر لترادفهما، وهما اسم لقليل الوقت وكثيره كما يذكر ابن منظور، أشمل ممن قصره على ساعات الليل والنهار كالطبرى، وأشمل ممن فرق بين الصيغتين ؛ فجعل الزمن للدلالة على الوقت الطويل والزمان للقصير، وأدق ممن ذهب إلى أن الزمن تعبير فى اللغة، والزمان تعبير فى الفلسفة (كمال

بدرى، الزمن فى النحو العربى، دار أمية، الرياض، ١٤٠٤)، متابعة لرأى "جسبرسن "فى الإنجليزية، وعلى أية حال فإن لهما وجودا بارزا فى شعر سويلم وعناوينه من قبل، كما تناولنا فى مقالات سالفة، وهو هنا بين وجوه متعددة هى سر عذاب الشاعر مع الزمان المتقلب بين :

– الزمن القاهر :" يصارع قهر الزمان "، و" يصعقنى على سيف الزمان "، و" فتقاطر يحكى زمانا من القهر "، و" وهاأنذا فى زمان البلاء "، و" وأراه –الزمان – على مهبط الموج / يحصد نبضى / يحصد لهفة عينى . وهذا أبرز معانى الزمن عند الشعراء والمفكرين .

– والزمان الضنين :" حين يباعد بينى وبينك / هذا الزمان الضنين " .

–والزمان العصى :" أسطورة الزمن الذى عصى الزمان "، وللشاعر ديوان سابق بهذا الاسم (١٩٩٥) .

–والزمان الذى يقاومه الشاعر :" إنى أصطفيك غزالتى / سيفا على زمنى"،

– والزمن غير الجميل :" وجمّلى زمنى" .

–والزمن المستقبل القادم :"لأبدأ الزمن الآتى"، و" ويكتب فوق حوائط هذا الزمان " .

– والزمن الآسر :" هذه ليلة / هربت من ليالى الزمان " ،و" هاربة من زمن اللقاء " .

–والزمن المنافق :" أنزل عن وجهك أصباغ الزمن "، و" كم أرى جانبى وجه هذا الزمان / يمزق أشرعة ".

– والزمان الباطش :" أخفيه عن عاديات الزمان " .

–ويكشف هذا النفاق فى الزمن، الذى هو فى رأيه " وحش الزمن " حتى لتتعدد أقنعته الزائفة بينما يحرص الشاعر على الوجه الواحد :" أدرك أن الزمن له عشرة أوجهْ/ بعض منها فى صدرهْ/ وبعض.. خلف قفاهْ/ وأربعة فى كفيه وفى قدميهْ/ وأنا لا أملك من كلماتى / إلا الوجه الواحد / فماذا لو أن الزمن اغتال خطاى " .

– والزمن المتوقع منه أن يكون القاضى بالحكم :" لو أن الزمن يدوّى منْفجرا / أشهد فيه الميزان / أشهد فيه الظلم / العدل / وليل الأحزان،ثم يزحف الزمان إلى العنوان " فاصلة الموج والزمان " .وزمن الشاعر يقع فى مراحل تتفق مع ما حدّده الفلاسفة لوقت الزمن فى أبعاده الثلاثة :

١– الحاضر لموجود . ٢– الماضى الذى تحقق وانتهى. ٣– المستقبل الذى لم يتحقق، وأهمها: الحاضر الذى يعيشه الإنسان (الزمان الوجودى، عبدالرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت ط٣ ١٩٧٣)، وهذا ما نجده عند شاعرنا، إذ ينصب اهتمامه على الزمن الحاضر بالدرجة الأولى يليه الاهتمام بالزمن المستقبل الملائم لأحلام الشعراء واستشرافهم المستقبل .

٢– ترتب على ذلك: أنْ حدّد الشاعر لغة خطابه الشعرى مقترنة بتحديد موقف التخاطب بين طرفىْ الاستقبال والإرسال، حاليا ومستقبلا، هل هناك لغة أم لغات، ووجه وقناع أم وجوه وأقنعة :، حيث تقترن اللغة الغائبة، تلك التى يلهث إليها فى واقع الزمان المنوّه عنه منذ قليل فى مطلع " الميلاد الأخير " :

– " الزمن احتال علىّ / فرافقت الأشباح/ وجبت دهاليز الريح / وصادقت وحوش الغاب / أرفض أن ألبس أقنعة المهزومين / وأن أتحدث لغة المقهورين.. .. أجد براقى منتظرا خارج أسوار الزمن / فأصعد ..يصعد بى.. .. / علّ براقى ينصت لى / فيمد إلى أذنى حبْل اللغة الغائبة.. .. لكن الزمن احتال علىّ ../ وأنا خاصمت الزمن طويلا.. /.. .. / أمنحه زمنا من صدرى ../..ولا تمنحه اللغة الغائبة.. ،هكذا يرتبط وجه الزمان المتعدد باللغة الغائبة، تلك اللغة المفتقدة بين الطرفين فى إطار صفات الزمن المذكورة، فى إطار موقف المعاناة الشعرية بحثا عن " ميلاد آخر "، أو " يوتوبيا "، ومدينة مفقودة مع لغات الشوق :" فتناجيها كل لغات الشوق بلا صوت ".

ويكون للشاعر لغته التى يتشبث بها : " وأنْحت منها لغاتى "، " فتناجيها كل لغات الشوق بلا صوت ". أما صاحبة الشاعر «فصاحتْ: هذا عين الكذْبْ/قلت لها:أعذب شعر أكذبه/قالت: وأنا أكره كذب الشعراء/قلت لها : أه من كذب الشعراء/ هو أجمل حس تحمله الكلمات/ هو نبض الصدق المتدفق من قلب القلب "..ليكون الختام المقنع المتوقع :" فزت الآن بقلبى يا أصدق شاعرْ". أما إبيجراما " أمثولة " فتمثل اللغة الشعرية عند الشاعر الذى هو العصفور فى القصيدة وفى العالم الآخر، لنصل للشاعر:" أرفض أن ألبس أقنعة المهزومين / وأن أتحدث لغة المقهورين " ؛ بحثا عن اللغة الغائبة :" فيمد إلى أذنى حبْل اللغة الغائبة "، وتحمل قصيدة الديوان " رعشة فى الأفق " صفة اللغة :" قدّ من القش أحرفه وكساها من

الطين "، وبين هذا وذاك صمت فى " لؤلؤة العينين " :" صمتت كلماتى فجأةْ../ أم صارت كلماتى نهرا يجرى بمياه آسنة "، وذوبان فى " صهد الشمس "، وتتنوع الكلمات بين " المسنونة – الجلدية، وذات الوجه الواحد ".

٣– أما رسالة الشاعر أو خطابه ففى تشبيهات وصور :

– الطير:" هكذا انطلق الطير من فتحة القلب حرًا " .

–وعصفور فى قصيدة أمثولة " الإبيجرامية "، حيث يحكى الجد، أى التاريخ، عن عصفور] الشاعر [برّىّ يقول كلاما لا يفهم صباحا] أى يتحدث بلغة أخرى [ثم يطير ليعود دون نطق بكلام، فأدرك الجد معنى الصمت، وهو البحث عن نافذة أخرى " تدرك ما ذا تعنى كلماته .."، ووسط دموع الجد، وتعثّر العصفور احترق " كى يصدح فى عالمه الآخر / بالنغم العذب " ، وهكذا الشاعر يبحث عن الأفق الملائم لكلماته، ولا بد من الربط بين هذه القصيدة وقصيدة " احتراق " التى تصرح بأكثر مما ترمز به هذه القصيدة .

ويعدل عن رمز الجد إلى رمز النيل، وهما معا يمثلان تاريخ البشرية، فى " الإبيجراما" الثانية فى الديوان " قول.. وقول " فى حوار بينه وبين الشاعر.

– ومن تشبيهات الشعر : الغزالة –=عنوانا –: غزالة عشق وأسطورة../ أعانق خطو غزالة عشقى ..

–والجوقة – عنوانا – حيث " غنيت أعذب الأشعار "، والنشيد – عنوانا – :" لكنك الأفق الشادى أغاريدى " ../ مزجت فيه ترتيلى "

– و المطر : " وأن تنثال قصائدهم مطرا " .

– والجنون : " ما أجمل أشعارك حين تجن "

–والحكاية :" فأطرّز منه الحكايا "

–والوطن:" وطنى القصيدة " مكررة.

–وأوسمة، وأجنحة :" الشعر أوسمتى / والبوح أجنحتى ".

ليكون خطابه الشعرى كل شىء : " شعرى اقترابك.. واعتصارك / واستعارك فى دمى ../ وتميمتى.. عيناك ../ حين تعز فى الدنيا النمائم ../ أرضى ابتلاع النار ..../ وتفجر الشعر المعذب داخلى.. / ..... / وجدّدت شعرى / فألقيت فوق يديك قوافيه / عطّرت دربك بالأحرف / المستحمة بالنور../.. أنا شاعر لا يفيق من الشعرْ/ أنا عاشق لا أفيق من العشق ../.. لست قيسا جديدا / ولكننى جن فىّ دمى..

حتى يسلمنا ذلك إلى نهج التصوف والمتصوفة، ذلك المعجم السائد المنتشر بغزارة فى ثنايا الديوان بين :

الشوق والعشق، والوجد، والسدرة ،والسّتور ،والنور ،والنورانية ،والجسد النورانى، وتنوّر اليقين، والروح، والسكْر، وفتحة القلب، والورد، والرؤية، وتوظيف رمز الغزالة فى نص كامل ،غزالة عشق.. وتقوم قصيدة " طقس " على التوظيف الصوفى حيث : عشقتك – شربت النور – أعصر الخمرة– عرشك – الشوق – يشف القلب – " إنى بعشقى بك أشبهُ / نزوتى ؟ إشراقة فيك / وسكْرى يتنزهْ" – ورْدى، وهو توظيف يجسد الموقف الشعرى الذى ينصهر كثيرا فى بوتقة الوجد الصوفى .

مثلما ينصهر، على نحو أقل، فى نهج التوظيف القرآنى : فى العنوان " عروتنا وثقى "، وفى المتن : حيث تتكرر جملة العنوان تلك،

والدلالة على العذرية فى :" لم يمسسها بشر قبلى"، أما قصيدة " الغزالة " فهى القصيدة :" يوم سوّيتها فى يدى / زنبقةْ"، وفى مجال التضرع الدينى :" ساَوى للجبل فلا يعصمنى "، مع مفردة : الجب، وغيرها .

وفى نهج التوظيف التراثى للطلل :" يطيل من وقفته على الطلل!"، ولتصدير بصيغة : "قفا نرتحلْ" التراثية مطلعا للنص، ثم مكررة على رأس كل فقرة أربع مرات، ولصيغة الحكاية .

يسرى ذلك كله فى إيقاع خاضع خضوعا واضحا لسيطرة الإحساس بوحدة الروى فى بناء القوافى على نحو شائع ذائع فى معظم القصائد..

٤- أما موقف التلقى والمتلقى فى الخطاب الشعرى، فيظهر، بشكل جلىّ، فى قصيدة " اللقاء " التى يجب أنْ تفسّر فى ضوء علاقاتها بما سبقها وتلاها من قصائد، حيث تتطور مراحل التلقى لدى من تتلقى عنه الشعر فى :

*مرحلة التلقى الأولى : القلب الحائر - القلق - الخشية بما فى ذلك من رغبة وتطلع .

*ثم فى مرحلة التلقى الثانية : صمت - شوق، بما فى ذلك من تدبر وتمهل وتأمل .

*ثم فى المرحلة الثالثة : الولع بجنون الشعراء الصادق، أو بصدقهم المجنون .

لتكون خطوات الخطاب الشعرى فى هذا التسلسل :" بدأ الدرب من خطوة الشوق / والحلم من نبضة العشق / والشعر من دفقة فى الصدورْ ".

510

وليكون رمز التلقى ماثلا فى ذلك التجريد، على عادة القدماء فى " الارتحال فى شرايين الجسد " بينه وبين صاحبيه، وهما أحد طرفى التلقى :

- " قفا نرتحلْ مرة / فى غبار العيونْ .. "
- " قفا نرتحل مرة / فى شرايين هذا الجسد .."
- " قفا نرتحل فى شرايين عصر المنون.."
- " قفا نرتحل فى غبار العيون / وإن سلقونا بألسنة / أو رموا بالجنون !".

لتتطور الرحلة من : الرؤية المعاصرة الغائمة، فالرؤية القائمة على الاستبطان الداخلى، فالرؤية المتشائمة، فعودة إلى الرؤية الأولى، حتى يصل التلقى إلى طريق مسدود فى " الخرس " فى قمة حيْرة الخطاب الشعرى بين المرسل والمتلقى، حتى يخاطب الشعراء أنفسهم، بعد أن وجهوا خطابهم دون تحديد، فى حيرة كحيرة الرسل والأنبياء :

-" الآن إلى من أرسل مظروفى/ ومن يقف على المعنى من غير حروف / أو إنشاءْ/ حرت طويلا ../ وأخيرا/ وقّعْت على مظروفى باسمى/ وكتبْت عليه : إلى ...!/ وتركت فراغا ../ لكنى أدرك أن خطابى / سوف يعود إلىّ / بلا إبطاء! ".

وضمن تحديد عملية التلقى ،فى قصيدة " اللقاء "، التى نعود إليها مرة أخرى، تتجسد الألوان رموزا حسب نوع التلقى مبينة درجاته بين :

- سرب حمام أبيض .- فتح الموج الأزرق.. للموج الأسود ...

511

– شعاع القمر الساهر.

وقد قلنا إن القصيدة متصلة بما سبقها وتلاها، ولهذا نجد استمرار إشارات اللون فى القصيدة التالية مباشرة " الوعد والميلاد " التى تتصدر جملة :"وطنى القصيدة"مطلعها لتتكرر خمس مرات ،ولنجد الألوان مرة أخرى :

– أحزاننا خضراء – أعلم –/ بوْحنا جمر عليل /وغد على جفن الذبولْ/ فبأى لون نزرع الآفاق/ حتى نستعيد الشمس من كهف الأفولْ ؟.

فبين الخضرة الواعدة، والجمر المتوهج، والذبول والأفول درجات من التكيف مع الشعر إبداعا وتلقيا، يضاف إليها فى النص نفسه : الوشم، حتى يصرح الشاعر :

– وأظل أرسم فى العيون/خرائط الميلاد .

– واصنعى عقدا يطوّق جيدك الذهبى/ إنى أصطفيك غزالتى.

تنقلنا الغزالة هنا إلى " غزالة " عنوانا للنص الثامن عشر حيث يعطف على أغنية الشوق :" الخضرة المخصبة .."، لتطل الألوان فى قصائد تالية :

– وترتدى ثيابها البيضاء ..كالنوّار .

وليكون مطلع " الخرس " : " أوراقى بيضاء ..وصفراء / وسوداءْ.. ../ أغلق مظروفا يحمل أوراقا بيضاء/ وأوراقا صفراء/وأوراقا سوداءْ.

وليكون الزمان العادل الذى يتمناه الشاعر، كما أسلفنا، مرتبطا باللون " تتوهج فيه اللوحة والألوان "، وليرتبط فى القصيدة التالية

مباشرة بالحلم المرتجى :" يا لوننا المشتهى ... ../ وحدك أنت اللهيب المقدس/ لا تنتظرنا / فنحن دمى زائفهْ!".

هكذا نرى عذاب الشعر والشاعر فى (رعشة فى الأفق) .

* للشاعر (ولد ٨/١٢/١٩٤٢) : الطريق والقلب الحائر ١٩٦٧، والهجرة من الجهات الأربع " بالاشتراك " ١٩٦٧، والبحث عن الدائرة المجهولة ١٩٧٣، والليل وذاكرة الأوراق ١٩٧٧، والخروج إلى النهر ١٩٨٠، والسفر والأوسمة ١٩٨٥، والعطش الأكبر ١٩٨٦، والأشواق فى مدائن العشق ١٩٨٧، وقراءة فى كتاب الليل ١٩٨٩، وشظايا، والزمان العصىّ ١٩٩٥، والرحيل إلى المدن الساهرة ١٩٩٧، وجناحان إلى الجوزاء ٢٠٠٠، وانتفاضة شعب، ورعشة فى الأفق ٢٠٠٢، وصرخات تحت قبة الأقصى ٢٠٠٣، وعرس النار ٢٠٠٤.

(١) دار الشروق، القاهرة ط١ ٢٠٠٢.

(قبّرة الدمّ) لمحمد أحمد حمد •

مدخل القراءة ليس بوّابة النص، ولا ردهته، ولا نافذته، كما أنه ليس هامشا من هوامشه. ولكنه محاولة مخلصة لاستحضار طقوس الكتابة ونواميسها كما تلبسّت الشاعر وتلبّسها، وكما اخترعها الشاعر فى تجربته - وكل كتابة جديدة للشاعر هى بمثابة اختراع لغوى فى حياته، ليس بالضرورة مرادفا لاختراعه السابق فى ديوانه الأسبق - كما أنها محاولة لإعادة الانصهار فيما انصهر فيه الشاعر فى عذابات الكتابة ولهيبها ؛ لتتشابه عذابات التلقى اللاحقة بعذابات الإبداع التى سبقته .

إننا أمام ما أسميه، فى الدواوين المنصهرة المسبوكة، (النص الكلى)، الماثل فى قبّرة الدم، والمحدّد لماهية الشعر وجوهره وكنهه ومداه وصحوته وغفوته وصحته وعنفوانه وغلوائه، ذلك الخط الجامع

بين دروب الديوان وشعابه. وفى سبيل ذلك يتخذ من :

١- انصهار الرمزى مع الواقعى فى بوتقة القول الشعرى لفظا ومعنى .

٢- التواصل مع التراث الشعرى وصولا لمخزونه ورصيده العالمى .

٣-السباحة فى محيطات الرمز وتياراته على أجنحة قبّرة الدم .

ونبد ا بالوقوف أمام تحديد الخطاب الشعرى لقبّرة الدم : ماهية وجوهرا وكنها ومدى وصحوة وصحة أو غفوة ..

هل : " يستقطر الشعر / من ظلمات العدم "مثل" مالارميه"؟.

أم من تجربة الحياة بعناصرها من أعلى منازلها ودرجاتها؛ حيث : المجرّات والنجوم والأفلاك والفضاء والمدارات والسحائب والريح، حتى أدناها حيث : الموج، والطير والأزاهير والساقية والأشرعة والأودية والذهب والفضة والزورق وغناء الإنسان :

– أعطنى أنْ أحلّق بين المجرّات / نجما يدور بأفلاكها / يرتدى خضرة الشعر / ينساب من روحه / سلسبيل الأغانى التى تتنفس / فى لغة الموج والطير والريح / يولد من ومضة فى الفضاء السحيق / أزاهير من ذهب / وأقيمار ساقية تتلألأ من فضة / بسحائب عشق / تفيض على كل واد .

–فابسط الآن أشرعة الشعر / أبحرْ على زورق الوجد ،/ والنشوة السرمدية، علّقْ/ قصائدك البكر فوق الصوارى المسافرة / العابرهْ.

أما لغة الشعر فهى ماضية فى فضاءات الصورة الرمزية : " لغة

الموج والطير والريح "، وهى أغنية التساؤل " فى لغة من ظلال "، و" مدائن حلم / تظلل أبوابها سدرة الإنبهارْ " ولهمزة القطع دور أكيد هنا؛ ليكون قرار الشاعر فى آخر دفقة قولية فى القصيدة: "إنى قد اخترت هذا المسارْ "، أما هذا المسار فهو المتهكم ممن ينالون من اللغة من " كواسر الطيور "، وممن خانوه ساعة الخطر :

– " بمفردات اللغة المهانهْ : / العدل، والإخلاص، والأمانهْ "، " وسأرفع أنشودة للضحايا ابتنوا هرما / من كنوز أخاديد فى الصخر والرمل / ما بين فجرين يلتقيان، وأنقش/ أنشودتى فى الحجر " .

على أن قصيدة الديوان، واسمه، هى أفصح لسانا فى الإبانة عن الشعر والشاعر :

– " أرّقتْنى القصيدة هذا المساءْ/ بغتة أطلقتْ جرسا من عبيرْ"، لتكون عدّته مكوّنة من :

قصب الناى، والنشيد، والأغرودة، ودفتر الشاعر وشباكه ومراياه ودمه وشرايينه فى (قبّرة الدم) ؛ بحثا عن " الأحرف الخضر "، التى هى، أيضا، فى قصيدة (تمرّد) : " خضرة الشعر"، وهو اللون الذى يبحث عنه أكثر من غيره من الألوان فى مزج بين معطيات المدركات والأحاسيس، و" اللون الفجائى "، وما ذلك إلا بسط القول عن أبعاد اللغة الشعرية:

– " أدخلينى صمتك الأخضر بالعشب / الحريرى الدفىء" .

– " ودعينى فى شرايين الجذوع الخضر / أرتاد السفرْ ".

فى مقابل السواد :

- " تتخطفنى سحب سوداءْ" .
- " وفى أعماقنا السوداء حلم أننا يوما سننتصر ".
- " ولكنْ نغمة سوداء ".

وفى مقابل الاحمرار :

-" كفّنها سحاب أحمر العينين والوجنات " .

والضبابية :

- " تغشّانى ضباب معتم ".

بينما يكون البياض :

-" حمامة بيضاء كالجمانهْ" .
-" جدائل شهباء من كرمك الذهبى ".

هنا يصدق توقعنا لسمات " النص الكلى "، حيث تتعانق قصيدة التسمية مع سائر النصوص حول قضية الشاعر وعذابه، معا : الشعر فى تقلبات أحواله وأهواله، أو ألوانه .

وحيث إن القضية هى الشعر، فإن الشاعر يمزج ما هو رمزى بما هو واقعى، تأكيدا لأهمية التفاعل بين معدن كل منهما .

وبيان ذلك وتفصيله كامن وماثل فى أمور، منها :

* العنوان الرمزى بدءا من العنوان الرئيسى، فى عنوانات : ماسة العدم - حلم - الهزار - مطوّلة : باب الضحى، أكثر القصائد طولا، وأطولها نفسا.

* فالمفردات الرامزة التى لا تكاد تحصى، والتوجه الصوفى : حرير الهديل -المتوحد - سرير الغبطة- الضفاف - غيمة - غلالات العطر - أقيمار - ضريح الأرض- الهزار - ضفّرته الحقول -

مهرجان الضحى - التخوم - شجو - ظلمة القبر - بئر الليل - المقابلة بين الموت والميلاد .

* فالصفات الرمزية، أو الميثولوجية : الغسقى - الضوء السماوى - تعريشة الحلم - سحب سوداء - القمر العائم - الربة الذهبية -أناشيدك القزحية.. ..

وهذا التمازج بين: الواقعى والرمزى يقترن بتمازج آخر بين ما هو معاصر، وما هو من الماضى ؛ حيث نلتقى بتوظيف المفردة التراثية دلاليا ورمزيا : القرآنية، مما يسهل على القارئ التقاطها والاهتداء إلى نموذجها القديم، مثل :" أضغاث "، و" قيعة"، و" عهن "، و" إن موعدى الصبح "، و" سدرة "، و" المزن "، و" شواظ "، و" حجر من سجيل "، و" أوليس هذا سر معجزة الطفولة /فوق أرض المعجزات / رضيعها قد كلّم الكهان / فى الظل المبارك / تحت نخلة مهده" .

ومثلها من المعجم الإسلامى : البراق.

وتمضيالصورة موشحة بالميثولوجى: حيث " سيدة الأقدار " فى الميثولوجى الرومانى، والكاهن، وفى التراث الفرعونى : " البردى"، وفى أخرى " أغنية فتاة فرعونية " : الربّة نوت - خبرى - الكتّان - زوجة جب- إله الأرض - رع - آتوم، بدلالاتها الخصبة - وحتحور ربة الحب والزواج والأمومة ورعاية الأطفال فى الميثولوجيا المصرية القديمة .

تماما مثلما نلتقى بالنماذج الشعرية العليا فى العصر الحديث عند الشاعر الرمزى الفرنسى الشهير " مالارميه " (١٨٤٢-١٨٩٨)

وغيره، ومثلما نلتقى بفعل الحكْى التراثى :" كان " :

- " كان ينظر فى هوة الموت .." .

- " كان يستقطر الشعر..".

- "أو كان الظلام من الماس ؟".

كان ذلك كله مفردات البناء الرمزى فى الخطاب الشعرى عند الشاعر " محمد أحمد حمد " الذى يعود ،فى مبتدئه ومنتهاه، إلى أبنية رمزية هى عصب البناء الشعرى عنده، هذا المزج المستند إلى ما قدّمنا، والموظّف للكائنات بمختلف صنوفها وأشكالها توظيفا رمزيا، من :

طير :

- " كواسر الطيور " -" ها أنت يا حمامة بيضاء كالجمانةْ"، التى تتكرر فى النص مرات - الهزار - حتى يتحول الحجر - مقاومة - إلى طائر ذى أجنحة يطير : " حجر بأجنحة يطير.. .. / نبتت قوادم ريشه / عند امتزاج الصبر بالحمّى .."، حتى يصير :" النوم طير غريب / يجفو عشاش جفونى " .

يصاحب ذلك زيادة كمية، أحيانا، فى بنية المفردة مضيّا مع الدلالة :

- " أصّاعد ظلا " - " تتساقط فى بئر الليل الشتوى الراكدْ" ..

أو الاستعانة بالإلحاح الاستفهامى الذى يشكل الهم الشعرى :

- " أو ليس النوم موتا ؟!"، بل يزحف الاستفهام إلى صدارة النص، ثم يكتنز النص نفسه بالسؤال المتنوع المتكرر:

- " أأنا جسد من رمادْ؟!" .

- " كيف أولد من رحم الأرض ؟".

- " كيف لى أن أسافر؟".

- " كيف أهجر معشوقتى ؟".

يقابل ذلك شيوع فعل الأمر فى بعض المواقف، وبخاصة فى قصيدة " مملكة النوم " :

اغسلى - أدخلينى - افتحى - دعينى - انزعى - أنقذينى - اخلعى خذينى كفّنينى- ذلك كله فى قصبدة واحدة .

كما نراه فى قصيدة " تمرد" :

انتظر - اصمت الآن - أعطنى، مرات عديدة، واسْقه .

بينما تستدعى قصيدة أخرى هى " داليا تضحك " الأفعال المضارعة : حالا، واستقبالا، حيث تتسابق فيها الأفعال :

تجرى - تتقافز - تمشى- تضحك - تجمع- تعبث - تبحث - تتفجر- تتطاول -ينفرط-ينحلّ- تبسم- أرانى - ينشد - يجرى - يتعثر - يخلب - يبدد- تعدو -تتجاوب - يغسل - يترجع- يصحو يغفر - يتطهر .ذلك كله فى نص واحد يتم فيه استدعاء المواقف، وبث الحياة فيها من جديد تحدّيا للزمن الفائت المنصرم الذى لا يريد الشاعر له فناء .

ويقترب من ظاهرة تدافع الأفعال وتسابقها، ظاهرة شبيهة، لكنها موسيقية، وهى التدوير الذى يرسم تلاحق أنفاس الخطاب الشعرى، وتدافع موجاته، وتدفق ينابيعه حتى ليعجز الشاعر عن كبح جماحه، هذا التدوير الذى يظهر فى قصيدة " تمرد "، وللقارئ الكريم فرصة الالتقاء بها بعد قليل، منعا للإطالة .

ويقترب من هذه الظاهرة، ثالثا ،امتزاج الإيقاعين : التام والجزئى معا، دون قصد من الشاعر، حتى ليمكن تحويل ما هو سطرى – بالسين – إلى ما هو شطرى – بالشين، وبخاصة فى قصيدة " ميلودى "، وللقارئ الكريم، أيضا، فرصة قراءتها .

ويقترب من ذلك، رابعا، اكتمال البناء الإيقاعى، حتى ليبدو، أحيانا، فى أصداء الروى من بين مكونات القافية، تأكيدا للنمو الهرمى للإيقاع، و نجد أمثلة لذلك فى قصائد : ماسة العدم، وقبّرة الدم، ولا غناء للهزار، وحجر البراق.

ليجد قارئ الديوان بناء رمزيا لا يقوم على المفردة الرمزية ودلالات الرمز الموضوعى فحسب، بل يساند ذلك البناء اللفظى الصوتى والموضوعى المضمونى لبنات من الصوت والصدى والتركيب والإيقاع والحركة والسكون والماضى والحاضر، ومن التفاعل الحى بين المرسل والمتلقى عبْر رسالة الشاعر فى ملكوت الشعر وفضائه ورموزه غير المحدودة.

* للشاعر (٢٤ /٣/١٩٤١) : قطْف القمر ١٩٩٢، وأشرعة الغيمة المضيئة ١٩٩٧، وقبّرة الدم ٢٠٠٧ .

(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٧فى١٠٧ صفحة .

أسفار أيمن صادق

اختار الشاعر أيمن صادق لديوانه عنوانا هو " سفْر الأرق "، أو اختار العنوان نفسه ؛ فقفز إلى الصدارة، أو اختارتْ قصائد الديوان هذا العنوان الأمّ الذى يعدّ ـ فى ذاته ـ نصا موازيا ،كما يقولون،أو نصّا مصغّرا يتمتع بأفضلية البداية والصدارة، ويكون له ـ بذلك كله ـ كمّ من الدلالة لا يقلّ أهمية عما تضمّه صفحات عديدات هى صفحات الديوان كله بقصائده ـ أو على الأصح أسفاره ـ التى لا تعترف بالعدد المنطقى الرياضى المألوف. بل تجعل لنفسها منطقا آخر فى العدّ والرّصد يشى بالحقيقة المرّة هى : ضياع معنى العدّ، وكأننا نقول مع العامة :" العدد فى الليمون " !! "، أو كما يرى البلاغيون العدد لا مفهوم له، أو كأننا نقول مع " نازك الملائكة " فى قصيدتها " الكوليرا " فى مطلع الأربعينيات ؛ للدلالة على أن ضحايا الكوليرا، لكثرتهم،يستعصون على الحصر والعدّ والرصد :

*** ضــاع العــدد !!!!.**

وها هو الشاعر أيمن صادق يلجأ إلى طريقة الليالى فى ترقيم الليلة، كأننا أمام شهرزاد، وأمام شهريار، إى أمام الموت، ولهذا زحفتْ بذكائها إلى تجاوز ألف ليلة، لكنّ شاعرنا يؤكّد على ضياع العدد، وانعدام منطقية تسلسله، واتّفاقه مع عبثية الحياة التى تحياها شعوب العالم الثالث الآن، وتقاذف أقدار الشعوب المستكينة بين أقدام لاعبى السيرك العالمى من فريق التحالف الصهيوأمريكى فى منطق يخترعونه اختراعا ويزوّرونه تزويرا، فى زيف متقن، وتحريف هو كالتخريف، وعلى الشعوب المهزومة أنْ تقبل بالنظام العبثى الجديد ؛ لا تحمل أى قصيدة عددا منطقيا، فبما عدا واحدة حملتْ التاريخ ٢٧/٠٣/ ٢٠٠٧ عنوانا لها لدلالة مقصودة، وفيما عداها عمد الشاعر إلى كسر منطقية الترقيم ؛ ليعدل الشاعر عمّا ألفه الناس منذ أرسطو ومن قبل أرسطو ومن بعده، من العدّ بدءا من :

(١) إلى ما يليه من : آحاد، وعشرات، ومئات، وآلاف، وملايين ... إلخ ... ... إلى فانتازيا العدد العبثية ؛ فيبدأ الشاعر- خلافا لما هو متوقّع، وعن عمْد وقصْد -ترتيب القصيدة الأولى بعد التقديم برقم الأرق الثالث عشر، فالحادى والعشرين، فالأرق الثامن، فالرابع والثلاثين، فالثالث بعد المائة، فالسابع والستين بعد المائة الثامنة، فالأرق الخامس والأربعين.. .... فالعشرين، فالثامن والعشرين بعد المائة الرابعة، فالأرق الثانى والستين بعد المائة السابعة، فالثالث والخمسين، فالحادى عشر، فالتاسع والستين، فالخامس عشر بعد

المائة الثالثة، فالثالث والسبعين، فالرابع والأربعين بعد المائة الأولى، فالأرق المليون، فالسابع والتسعين، فاللأخير، وهو استفهام كبير بحجم الصفحة، أى بحجم العالم فى فراغ كله استفهام كبير كبير ؛ فالصفحة من الديوان قصيدة، والقصيدة صورة للعالم من وجهة نظر الشاعر ؛ ليضاف الاستفهام الكبير فى هذه الصفحة الاستفهامية إلى استفهام سابق هولا منطقية الأرقام الذى نمضى فى غياهبه ؛ لنصل إلى الأرق الثانى والثلاثين بعد المائة السادسة، فالتاسع عشر، فالسابع، فالثانى والخمسين بعد المائة الثالثة، فالحادى والثلاثين، فالسادس عشر بعد المائة الخامسة، فالثامن والتسعين بعد المائة السابعة، فالتاسع والعشرين، فالرابع والستين بعد المائة التاسعة، وهذا أطول قصائد الديوان على الإطلاق ؛ لنصل إلى الأرق الأخيرالذى يخرج عن عبثية الأرقام، وغرائبيتها وعجائبيتها المقصودة كما رأينا، لنصل إلى وصف جديد للرقم والعدد مشتق من الحزن هو :

* للمرة " الحزْنيـْن " .

ولنصل إلى ضياع الرقم كلية، أو ضياع العدد بشكل كامل، كما قالت "نازك الملائكة" من قبل ؛ فيحتلّ مكانه الرقم الوصفى أو الموصوف فى آخر قصيدة، أمّا صفة الأرق التى ولدتْ فى العنوان الأساسىّ فى الغلاف فهى : الأرق، لكنها هنا تأتى، على سبيل التأكيد، موظّفة الجناس التام، بقصد التأكيد.. نعم ... بقصد التهكم.. نعم.. بهما، معا، ... نعم. وهكذا كان العنوان المقابل للعنوان الأساسىّ من اليمين (**سفرالأرق**)، العنوان الأخير من

الشمال : **"الأرق ال... أرق"** ؛ لنكون بعالمنا العربى المنكوب فى أرق على أرق، ومن أرق إلى أرق، كما قال الشاعر :

*** أرق على أرق ومثلى يأرق.. .**

وتلك بلاغة العنوان التى لاتنفكّ عن حميمية المعنى السائد فى النص الكلّىّ فى الديوان كله، لا تقابلها كلمة عكسية هى) الألق) إلا مرة واحدة، حيث ترد فى مجال عاطفى ذاتى بعيد عن الموضوعية الكئيبة السائدة فى الديوان :

*دثّرْت عمرى بما فى الحبّ من ألق

ومن جناك نهلت العشق " ربّانى"

أما مفردة (سفْر) وجمعها (أسفار)، كما وردتْ فى القرآن الكريم (الجمعة ٥/)، فهى الكتاب، وهذا السفْر الذى بين أيدينا يخبرنا، بتلك العبثية الرقمية والعددية التى فصّلْنا القول فيها، يخبرنا أنه سفْر طويل كثير ضخم، بصفحاته ومجلداته التى هى التاريخ المديد الأيم، لا يكاد يحصره حصْر، أو يعدّه عدّ، وأنه ـ برغم كثرته فيما مضى من زمن كئيب، قابل للتكاثر والتنامى كما تتكاثر، وتتنامى، الجراثيم والميكروبات، ولهذا تبرز معضلة " أكون أو لا أكون " :

* أخلع الآن مسوحى ../ كىْ أكونْ .

* نسمّن أحلامنا للتراب / نسمّنها للتراب / ونلهث خلف غوايتنا / نتسلّق وهْم ال " نكون " / فنسقطْ .

وهذا الفراغ، وتناثرالنقاط الرأسية محاطة بفضاء من البياض فى خط رأسىّ مقصود من الشاعر اتجاها نحو الهاوية، وعلى نسقها

الحروف المفردة رأسيا وعموديا فى قصيدة " دنيا "، والفعل فى حروفه المفردة رأسيا : (فأكسرها ... كدمْيةْ)، ومثلهما مفردة (قصيدتى) التى تتناثر حروفها رأسيا من أعلى إلى أسفل رمزا لضياع دور الشعر ومهمته أمام تصدع الكينونة العربية، وهكذا نصل إلى أنْ تحتل علامة الاستفهام المكبّرة إلى أقصى حجم ممكن، على نحو ما أشرنا، لتملأ فراغ صفحة بأكمله، وتكون، وحدها، قصيدة صامتة خالية من الحروف والكلمات لكنها مكتنزة الدلالة بالمعنى والإيحاء والرمز، وفى السياق نفسه حذف فى البياض أو النقاط الأفقية فى سطرين متتاليين فى آخر قصيدة جوع، والبياض الخالص فى معظم صفحة من نهاية قصيدة وطن، ومن ذلك :

* يا أولاد ال ....

* من فوق رقاب الجوع ....

* ودعوا لى .....أغنيتى

*ويمضى فى إطارها كل استفهام فى الديوان :

*تيتّم حلْمى / فهل تصطفينهْ.. ؟! .

* فمتى تطرق بابى ؟! .

* ماذا سأخبره ؟! / وأين أخبّئ الأقمار / عن قلب رجيم؟ .

* أقضم الآيام وحدى أمْ.. ستقضمنى المسافة بين نورسة تحط على النزيف.. وبين أغنية..

* ممدوحْ/ حسامْ / كيف تركتمانى واحدا ..؟! .

وفى سياق آخر يكتب اسم الشخصين بمد طويل للواو، والألف، وفى زيادة كمّ الصوت ونبره مضاعفة من معنى اللوعة .

* نحن يا بغداد..!! / يا بغداد ..!!/ نحن ... !!/ فما أقولْ ؟!.

وفى السياق نفسه يسيطر السياق الصوفى على اللغة والفكر فى الديوان حتى ليذكّرنا بالمقامة الصوفية للسهرودى (ت ٥٨٧هـ)، ومن هنا تكون من مادة (السفْر) فى العنوان مادة : سفر- بتحريك الفاء لدى الصوفية كما نرى فى اصطلاحات الصوفية الواردة فى الفتوحات المكية لابن عربى (١) التى هى : عبارة عن القلب إذا أخذ فى التوجه إلى الحق تعالى بالذكْر. والمسافر: هو الذى سافر بفكره فى المعقولات والاعتبارات فعبر من عدْوة الدنيا إلى عدوة القصوى، وبذلك تكون التجربة الشعرية فى الديوان هربتْ بطموحها من الهمّ الماثل فى الواقع العربى إلى مستقبليات الحلم فى آفاقه الروحية نشدانا للخلاص، ولا يغضّ الطرف كما هى الوصية. بل يغض القلب، بما فى ذلك من معان صوفية للقلب، والفردوس، والحور، وارتواء، والجنة، والوجْه، وذلك تحت مظلة العنوان " تهجّد ":

* أحاول أن أغض القلب / أحاول أن أقايضنى / على الفردوس / والحور الشهيات / وحوض.. / أرتوى منه بلا ظمأ / ونهر ... تحت جناتى / ووجه الله ../ ينظر لى بعين الحب / أحاول أن أغض القلب / أحاول أنْ ... / فهل أفلحْ ؟! .

وصولا إلى :

* صلاة مجذوب تخوّف من سعير جهنم

ومن التناص الصوفى فى مخاطبته الموت :

* ضاقت الروح بهذا الطين / واشتقات فيوض النور / فى لقيا الجليلْ .

ومن التناص : تخضر صلاة - أفتش عن إمام - الإسراء -

وتقف قصيدة الدرويش مثالا للتناصّ الصوفى كما سنرى فى السطور القادمة .

ويجرد من نفسه آخر، يمتزج به أو ينفصل عنه :

* بينما أسرقنى من فرحة ...

* أحاول أن أقايضنى .

* ربما أنطفنى. (ويلاحظ تكرار الفعل ينطف، وما يجرى مجراه : يتشظّى)

* ميْت إلا من أغنية تتفيّأنى .

* أنطفنى فيه تقيا وحصورا .

* إذا لم يكنّى .

* كى أموتك فى سلام .

وهو تجريد يؤدى معنى المونولوج الداخلى أو النجوى الداخلية، والتماهى مع الآخر، ويتناص مع مفهوم التوحد، أو الترقى عند الصوفية، وهو : " التنقل فى الأحوال والمقامات والمعارف " .

ويتضافر معه توظيف فعل المفاعلة بما فيها من مقابلة أو تناقض أو تفاعل، أو تنافر بين طرفين، أو موقفين :

تصاعدت - ينافق - قامر - المشاغب - أراهنه - تساميت - تدانيت.

ويتناصّ مع النصّ القرآنى "تبّت يدا أبى لهب"، فى العنوان والمتن متجها إلى صانع جريمة الرسوم المهينة للرسول (صلى الله عليه وسلم).

كما يتناص مع الأعلام السيدات :" خديجة، وعائشة، وفاطمة

الزهراء " رضى الله عنهن ؛ إثباتا لمنزلة الزوج، أو السيد المسيح اسما صريحا، أو " تقيا وحصورا "، ومع الآية الكريمة فى قوله:

* " وأعدوا ما استطعتم من رجولةْ " ؟

كما يتناصّ مع الشعر الشعبى تهكما من المستخربين :

* " حطّ الحمامْ / شبل الحمامْ / طار الحمامْ / مات الحمامْ "

ومن ذلك شخصية "بهلول" عنوانا لقصيدة، وويقف الرمز دالاّ صريحا لا يكتنفه غموض :

* نحن النعام .

* النورس، والنوارس : نورسة تحط على النزيف ـ إلى النوارس أنتمى .

* ليسوا أسودا / إنّما تن .ز تن شياهْ .

وعند الشاعر أيمن صادق فى ديوانه هذا نجده يذكرنا ـ فى الموضوع ـ بمضمون مقامات بديع الزمان الهمذانى التى اتخذت المكان اسما مثل : المقامات : البغدادية، والبصرية، والكوفية، والعراقية .

تتصدر بغداد قصيدته (إياك) :

بغداد يا ألق القصيدة والنخيلْ / أنعى إليك صهيلنا.. أنعى الصهيلْ.. / فترملّى ./ وتيتّمى ../ وتثكّلى ../ وتتطهرى من كل أدران النخاسة.. والسفالة.. والعمالة / نحن يا بغداد .!!/ يا بغداد..!!/ نحن ../ فما أقولْ ؟!

وينهى قصيدته فى ختام لاهث يتدرج لهفة فى أربع درجات، فدرجة تحذيرية بلفظ " إيّاك "، تليها درجة بالرجاء، ثم يصعد إلى

درجة الاستحلاف بالله، ثم يطلق أداة النهى " لا" بعد ندائها بحذف أداة النداء، ثم الفرا غ الدالّ :

إيّاك أنْ تستسلمى / أرجوك لا تستسلمى ./ بالله لا تستسلمى ../ بغداد لا..

وفى (الأرق الرابع والستين بعد المائة التاسعة) تأتى قصائد قصار بعنوان " الدرويش " تنتهى فقراتها الخمس بالجملة الشعرية التالية على مدى خمس مرات:

بغداد..، ثم دمشق ..، ثم قصيدتى ..

وفى إحداها تتناثر مفردة قصيدتى موزعة حروفها على الأسطر رأسيا ؛ وذلك رمزا لانفراط عقد العروبة، وتمزق أوصال بغداد، وفى آخر مرة تضاف إليها، بين قوسين، دلالة روحية مكررة رامزة إلى عودة الإمام المنتظر رمزا للخلاص :

والشاعر الدرويش يصرخ / ويْحكمْ ..!!/ هذا الذى نبّأْتكمْ / لكنهمْ ../ قطعوا لسانهْ/ الشاعر الدرويش يشحذ صوته (بغداد ../ ثم دمشق ../ ثم قصيدتى.. / ثم الإمامْ/ ثم الإمامْ) .

ذلك "الإمام" الذى يبحث عنه، ويفتّش:

* أفتش عن إمام ليس يخدعنى.

ومن الهمّ القومى، والهمّ العراقى ينبع تكرار الموت على معناه الحقيقى أو التخاذل:

* أيها الموت الذى يفرش سجادته تحت صهيلى

حتى ينهى القصيدة :

* لم يعد يصلح قلبى لسوى الموت الجميل

* للموت نكهة ما يخبئه المحارْ

* آن لى أن أنشد اللحن الأخير

*.. ولم تخش موتى

* والموت يرتع فى دمى

* وأنا رجل ميْت إلا من أغنية

ويقوم التكرار بدور معنوى وموسيقى:

* أكاد أجنّ، مكررة، وأفتش عن، مكررة، وتبت يداك، مكررة، سبحان من يحيى العظام، مكررة .

ومن الموسيقى توظيف الروىّ :

الهمزة، والمدّ فى قصيدة: غباء، والهاء الساكنة فى قصيدة: إليك. وتوظيف الصوت: تن تن، والهمز بين التسهيل والقطع:

* قلبى المخضلّ بالانكسار (والقطع هنا لهدف موسيقى)، بينما يكون وصل الهمزة واجبا موسيقيا فى : لما تطاردنى ابتسامته، وكذلك تسهيلها فى: والنسا درر.

ومن الأبنية الموسيقية: المزاوجة بين القالب العمودى، والتفعيلى. مضى ذلك كله فى إطار ما يموج به وجدان الشاعر ويمور .

(١)التعريفات للجرجانى (٧٤٠هـ ـ ٨١٦هـ)، الحلبى القاهرة ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨. ، ص ٢٣٢ وما بعدها.

خاتمة القول فى.. القول الشعرىّ

خرج فرخ الطائر من عالمه، تحرّك، وتنفّس بعد مخاض ليس باليسير، وعناء ليس بالقليل، أجال حواسه فى عشه، وقاوم السكون، وتحدى الجمود، ثم ما لبث أن تحوّل، وتحوّل ؛ فصار خلْقا آخر حين تنفس الكلمة، ونطق بالحكمة، ونشر المعنى، واكتسى ريشه بالحرف اللامع، والصوت الرخيم، والإيقاع العذب،حينئذ أدرك ـ عن يقين ـ أنه قادر على أنْ يعبّر عن نفسه، وعن مكنون ذاته. بل أنْ يعبّر عن كونه، وناسه، وهنا أخذ يحلّق فى فضاء الكوْن الشعرى مرفرفا مغردا سعيدا حينا، نائحا حزينا حينا، يستوعب العاصفة، ويقاومها، ويذوق حلاوة معاناة التجربة، ثم يغرّد بعد الهدوء، والصخب، وإثْر زوال العنفوان .

تتلقاه الأفئدة، على اختلاف مشاربها، ومذاقاتها، وأهوائها، وتفْعم بعبقه، وتسنشق شذاه، وكل متلقّ يفْعم، ويستنشق بطريقته،

والطائر ـ على مدى القرون فى إرْثنا العربى ـ ماض بأجنحة لا تعرف الكلل والملل .

ومن حوله جماهيره المتلقّون، فى رحلة بدأت فيما قبل القول ومخاضه، واتضحتْ معالمها فى القول وميلاده، وبلغتْ شواطئها فى التلقّى والتأويل، ليكتمل وجودها؛ أىْ إعادة تأليف العمل الفنى، وبعْثه من جديد، حيث لذّة االقراءة، والقرّاء.

القراءة .... ذلك الفعل الذى يتغيرلا حسب النص فحسب. بل حسب القارىء فى تقلبات درجات استجابته، ومناخه النفسى، وميقاته الزمنى، والقارىء حسب درجة ثقافته المناسبة للنص، وتنوع حالات القراء، واتجاهاتهم، ورؤيتهم: هل يكون النصّ "أيقونة لفظية"؟، أم يكون "وعاء مكتمل البناء"، هل تكون قراءته "استكشافا"؟، هل تكون"القراءة المدققة"؟، هل يكون القارىء "داخل النصّ"؟

ومن هنا كان حصاد تجارب فى النقد العالمى على نحو ما صدر من نتاج نقدى يضم إجابة عدد من النقاد عن سؤال: "ما هو النقد؟"، أو كتاب نورمان هولاند " خمسة قراء يقرءون"؛ استفتاء لاستجابات قرّاء أفراد لقصة فولكنر "وردة لإيميلى"، أو كتاب ديفيد بليج "قراءات ومشاعر"؛ حيث يدافع القراء عن تأويلاتهم الذاتية عن قصائد بعينها، كما رأينا ما يعرف بالقراءة: الرأسية، والأخرى الأفقية، وعرفنا صفات لقارىء النص متنوعة؛ فهى عند:

فش (القارىء العارف)، وعند برنس (المثالى)، وعند آيزر (الضمنى)، وعند كولر (الكفء)، وعند ريفاتير (الفائق) لتتضافر تجربتان :

تجربـــــة القـــــول و........ تجربـــة التأويـــل.

نشر للمؤلف

*** فى نقد الشعر، ودراسته ،وتحليله، وإبداعه، وتأليفه:**

١- استشفاف الشعر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨ .

٢- نقاد النص الشعرى ، لونجمان، القاهرة ١٩٩٧ ، فى ٢١٨ص .

٣- أصوات النص الشعرى، لونحمان، القاهرة، ١٩٩٥ فى ٣٢٢ص .

٤- الفصل الأول من كتابى تجليات الخطاب الأدبى ص ٧-١٣٧ ، دارالشروق، القاهرة .

٥- الصورة الشعرية والرمز اللونى، ط١ دارالنهضة العربية القاهرة ١٩٧٧ ، وط٢ دار المعارف القاهرة ١٩٩٥ بعنوان الصورة الشعرية والرمز اللونى .

٦- شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة (دراسة وببلوجرافيا) ، كتاب ندوة الثقافة والعلوم رقم ٧ دبىّ ١٩٩٤ فى ٥٨٧ ص .

٧- قراءة فى ديوان الشعر السعودى، كتاب الشهر - ٣٥، النادى الأدبى بالرياض ١٩٨١ .

٨- "بالاشتراك مع د. شكرى عياد" : عنترة: الإنسان والأسطورة فصول فى التذوق الأدبى، جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٨٢ .

٩- أدباء من السعودية، القسم الثانى ص ٧٥-١٤٧ ، دار

العلوم، الرياض، السعودية ١٩٨٣ .
١٠- فى الأدب السعودى، رؤية داخلية ،دارالأصالة، الرياض ١٩٨٤ .
١١- تأليف الجزء الخاص بدراسة الشعر الحديث ومدارسه، ونقده فى كتاب الثانوية العامة المقرر حتى الآن على طلاب الثانوية العامة بمصر منذ أكثر من خمسة عشر عاما .
١٢- حافظ إبراهيم (للناشئة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠١ .
١٣- مقالات وقصائد بالدوريات والمجلات الأدبية .
١٤- البابان : الأول والثانى من كتابى فى الأدب السعودى - رؤية داخلية، دار الأصالة الرياض، السعودية .
١٥- بحثى :شعر سلطان العويس - إثارة التخييل : بناء التخييل - فى ندوة عنه فى دبى ٩، ١٠-يناير -٢٠٠١ .
١٦- الفصل الأول "ص ٩- ٥٤" من كتابى (النص الكلى)، سلسلة كتابات نقدية - ١٤٢، هيئة قصور الثقافة القاهرة٢٠٠٤ .
١٧- زهير بن أبى سلمى شاعر السلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٢ .
١٨- موسوعة الشعر العربى الحديث والمعاصر، حصر شامل فى ١٠٧٥ صفحة لنحو ٨٠٠٠ شاعر من مختلف البيئات العربية، ومختاراتهم ودواوينهم، ودراسة حديثة للديوان الشعرى، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٥ .
١٩- الإبداع والتأليف الشعرى - الديوان الأول : كلمات حب، المجلس الأعلى للفنون والآداب القاهرة -١٩٦، ١٩٧ .
٢٠- الإبداع، والتأليف الشعرى - الديوان الثانى : كما تهاجر الطيور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠ .

٢١- الإبداع، والتأليف الشعرى - الديوان الثالث : شلالات الضوء، سلسلة أصوات أدبية - ١٨٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ديسمبر ١٩٩٦ .
٢٢- الإبداع، والتأليف الشعرى - الديوان الرابع : مرايا المتوسط، مطبعة المستقبل، بورسعيد ٢٠٠٥ .
٢٣- الإبداع والتأليف الشعرى ـ الديوان الخامس : البحر أنثاه البحيرة، قيد الطبع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة .
٢٤- الطير المهاجر من القول إلى التأويل، نقد وتحليل للنص الشعرى، القاهرة ٢٠٠٨ .
٢٥- بعض الفصول فى أحدث كتاب صدر لى : أدب العالم العربى الحديث والمعاصر، ومصادر دراسته، لونجمان، القاهرة ٢٠٠٨ .

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.

* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

170- فى حدود الأدب .... د. محمود الربيعى
171- الحداثة الشعرية فى مصر ....د. محمد السيد إسماعيل
172- تأسيس فنون السرد.. وتطبيقاتها .... د. محمد مندور
173- شعر فدوى طوقان جماليات التشكيل........ د. عبير أبو زيد
174- آليات السرد بين الشفاهية والكتابية........ سيد إسماعيل ضيف الله
175- محمد إبراهيم أبو سنة الخطا والأثر.......... د. عبد الحكم العلامى
176- قراءة الآخر / قراءة الأنا..................... حسن البنا عز الدين
177- شعر مُحمّد مُحمّد الشهاوى ....هانى سعيد
178- الخطاب الشعرى فى الستينيات..............د. هشام محفوظ
179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى........ هجيرة لعور (بنت عمار)
180- الحب عند رواد الشعر الجديد........ د. عبد الناصر حسن محمد
181- خطاب البياتى الشعرى .... محمد مصطفى على حسانين
182- جماليات النّص .... محمد الراوى
183- القومية فى المسرح السورى .... غادة الحسن ميكائيل
184- شعر عمر أبوريشة - قراءة فى الأسلوب .... محمود شفيق لاشين
185- القصة... امرأة .... محمد محمود عبدالرازق